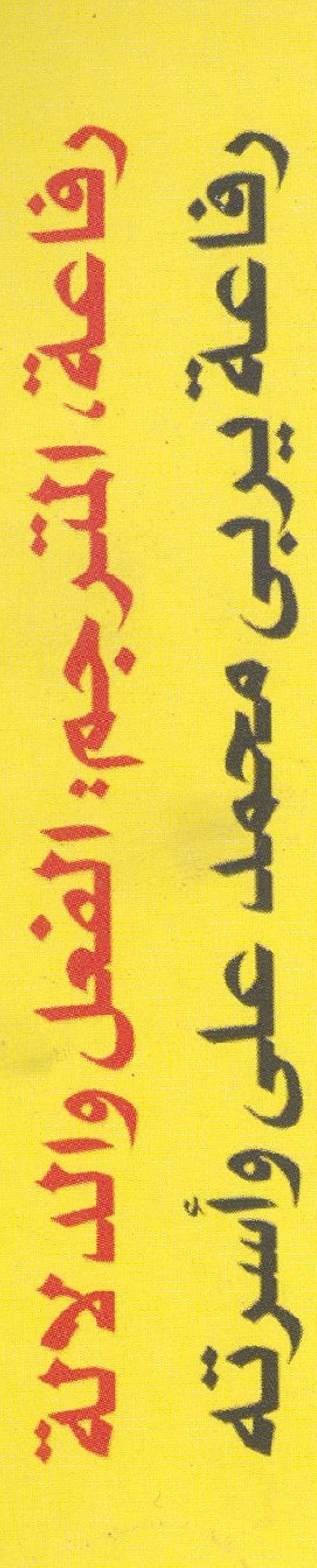
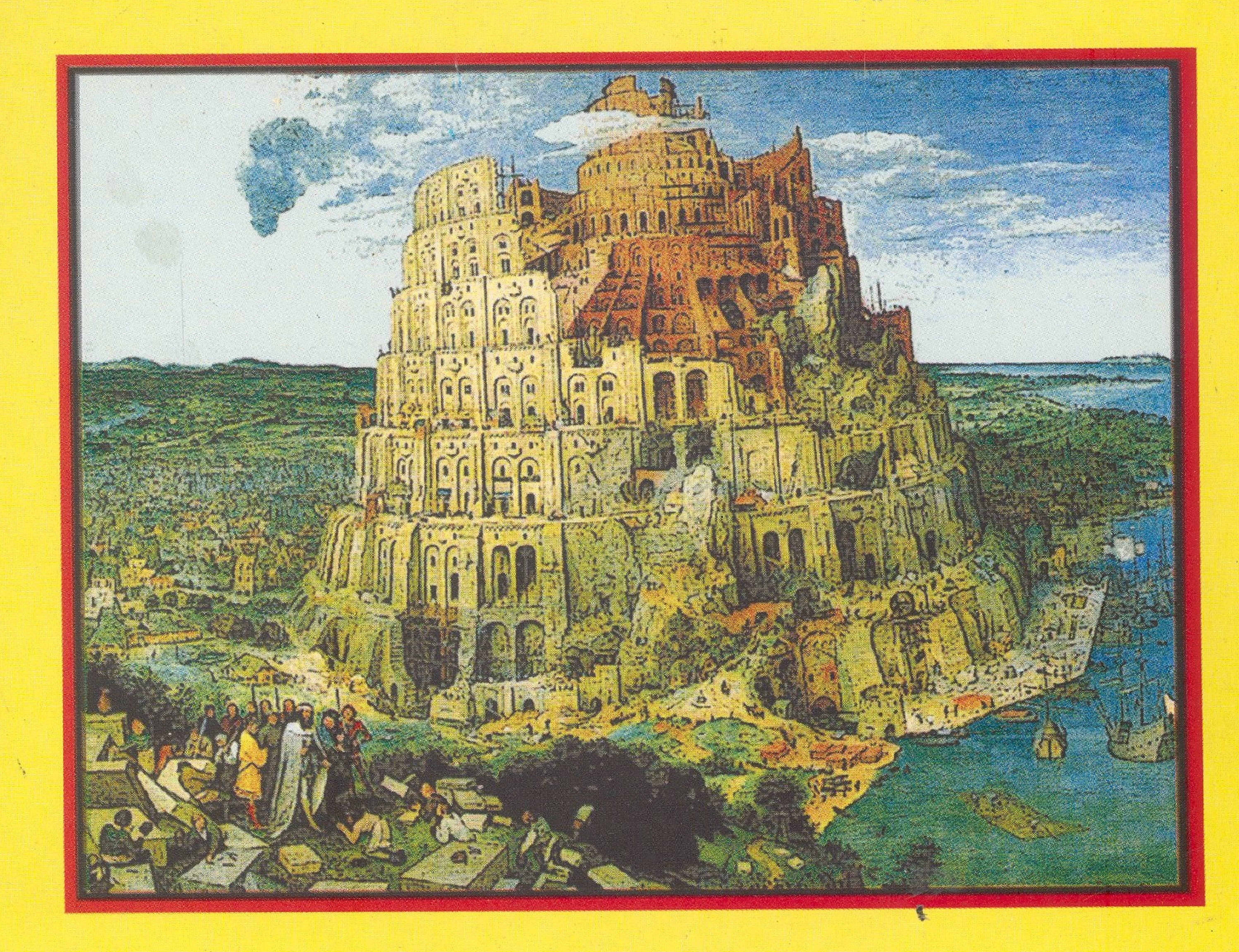
مجلة الألسن للترجمة

العدد الثانى يناير ٢٠٠٢





مختارات من الشعر
الإيطالى والصينى
والأنجلو أمريكى

من أجل منهج نقدى للترجمات

فن الترجمة
وعدة الأسطى

وظيفة الترجمة
فى منظومة التنمية

خطبة بيركليس

تجاربهم فى الترجمة

قصة، نصوص لـ:
نايبول/ هوفمنستال/ بورشرت
أبدايك/ فيتزجيرالد/ موباسان
ى شينغ تاو/ كلارين/ داريو
كالديرون/ رولفو/ ميرينو
إيدالجو/ أتشاجا

دراما: بهاء يترجم بوشكين
وإداور يترجم أونيل





مجلة الألسن للترجمة

العدد الثانى: يناير ٢٠٠٢



الأعمال المقدمة فى هذه المجلة مسئولية أصحابها

الناشر: وحدة رفاعة للبحوث وتنمية المعلومات اللغوية والترجمة
رقم الإيداع: 2001/12043 الترقيم الدولى الموحد: 1110-869x
عنوان المراسلات: كلية الألسن ـ جامعة عين شمس ـ وحدة رفاعة للبحوث وتنمية المعلومات اللغوية والترجمة
ت: 2626259 ـ 4036340 فاكس: 2627214 البريد الاكترونى: rev_alsun@albawaba.com

افتتاحيـــة

استقبلت الأوساط الأدبية والأكاديمية والجهات المعنية بشأن الترجمة فى مصر والعالم العربى العدد الأول من "مجلة الألسن للترجمة" (يونيه - ٢٠٠١) استقبالاً حسنًا، فقد تلقينا عددا من المقترحات حول شكل المجلة ومضمونها وكلها تؤكد على أهمية المجلة التى تصدر (نصف سنوية) من مؤسسة علمية متخصصة، ودورها الحيوى وإسهامها الكبير فى التواصل والحوار بين الثقافات فى هذه اللحظة من تاريخ العالم. ولقد نظرنا إلى هذه المقترحات بكل عناية وتقدير، فعلى سبيل المثال لاحظ الكثيرون فى مواد العدد الأول رؤية متطورة للترجمة اتسعت لتشمل قارات العالم، وتجاوزت دائرة المركزية الأوربية وهيمنة اللغتين الإنجليزية والفرنسية، ومن ثم طالبونا بالمزيد من الترجمات من اللغات الشرقية الآسيوية والإفريقية، فضلاً عن اللغات الأوربية التى لم تحظ بالاهتمام سابقًا. كذلك اتسعت رؤية المجلة فى عددها الأول لرصد حركة الترجمة فى الاتجاه الآخر: من العربية إلى اللغات الأخرى لأن التواصل الحقيقى لا يتم إلا بتبادل العطاء بين الثقافات.

وقد ظهر منهج المجلة فى التعامل مع النصوص العالية القيمة من لغات وعصور مختلفة والترجمات الدقيقة لها، وكذلك التبويب الذى يتيح مساحة واسعة من الحرية فى عرض الموضوعات والأفكار والنصوص، مع معالجة قضايا الترجمة إلى العربية فى الوقت الراهن ودورها الحضارى والنهضوى الملح. وإذا كانت هذه المجلة تصدر عن مؤسسة علمية تُعنَى بالدراسات الإنسانية واللغوية فى المقام الأول، فإن هذا لا يمنعها من التواصل مع النشاطات العلمية الأخرى من زاوية الترجمة تحقيقًا للمنظومة الشاملة فى أية ثقافة تحيا فى العصر وتشارك فى إنتاج الحضارة وتبدع الجديد فى مجالات المعرفة المختلفة. وترى "مجلة الألسن للترجمة" أن عليها مسئولية فكرية تحرص على أدائها بكل طاقة القائمين عليها، وبإسهام المهتمين والمتخصصين فى هذا المجال.

ففى هذا العدد الثانى - فى باب "البحوث والمقالات" - مجموعة من الدراسات التأصيلية حول الترجمة على مستوى النقد والتحليل دون إغفال للبعد التاريخى الذى يصل بين الماضى والحاضر والمستقبل، وقضية ترجمة العلوم إلى اللغة العربية، وكذلك حوار الثقافات بين العربية والثقافات الأخرى من خلال الترجمة. وكما جاء باب "الدراسات المترجمة" ثريًا يحتوى على دراسات مهمة، فإن باب "من تجربتى فى الترجمة" يضم شهادتين لمترجمين كبيرين لثقافتين مغايرتين. كذلك يواصل هذا العدد الاهتمام بترجمة الإبداع الأدبى بأشكاله المختلفة فى "الشعر"، و"الدراما"، و"القصة القصيرة"، وأيضًا "الخطبة" وهى أحد الأشكال الأدبية التى ازدهرت قديمًا عند اليونان والرومان والعرب. كما تنشر المجلة فى هذا العدد تجربتين جديدتين فى تكنيك الترجمة لنصوص أدبية ذات طابع خاص فى لغتها الأصلية ("شيشيفوش" و"حكاية أبجدية مفاجئة").

وتغطى المجلة بطريقتها الخاصة حدث فوز ف. س. نايبول بجائزة نوبل للأدب لعام ٢٠٠١، كما تسلط الضوء على أحدث إبداعات الروائية أهداف سويف وترجمتها الشائقة إلى العربية على يد الأستاذة الجليلة د. فاطمة موسى. ويضم "ملف رفاعة الطهطاوى" فى هذا العدد دراسة جديدة للدكتور أنور لوقا - صاحب البحوث الخصبة عن رفاعة، والجهود الضخمة فى تحقيق تراثه - يكشف فيها عن الأبعاد السياسية والحضارية التى حفزت رفاعة على القيام بترجمة أحد أعمال فولتير إلى العربية. كما يضم الملف دراسة أخرى عن إعادة اكتشاف رفاعة المترجم. ولأن رفاعة هو رائد النهضة العربية فى العصر الحديث فسوف تتواصل الدراسات عنه وعن مدرسته فى الترجمة فى أعدادنا القادمة.

وبدءًا من العدد الثالث (العدد القادم) سوف تبدأ "مجلة الألسن للترجمة" نشر "كشاف المترجمين"، ونرجو السادة المترجمين الذين يرغبون فى إدراج أسمائهم فى هذا الكشاف أن يوافوا المجلة ببياناتهم:

الاسم، العنوان، رقم التليفون، بيان بالأعمال المنشورة أو بعضها أو أية بيانات أخرى حيث إن هذا الكشاف سيكون نواة "قاعدة بيانات" للمترجمين تعدها المجلة ويقوم عليها فريق من الباحثين فى كلية الألسن، لتصدر بعد ذلك فى كتاب مستقل قائم على الإحصاء الببليوجرافى.

وبدءًا من العدد القادم كذلك ستنشر المجلة "ثبت المصطلحات الجديدة" المتداولة عالميا فى عدد من المجالات المعرفية والثقافية، ليكون إسهاما منها فى تذليل عقبات ترجمة المصطلح وتوحيده بين المترجمين إلى العربية.

ومازال لدى "مجلة الألسن للترجمة" فى أعدادها القادمة الكثير فى إطار مشروعها الثقافى والفكرى لتحقيق التواصل والحضور المكثف للغة العربية فى عالمنا المعاصر بإسهاماته وإضافاته للحضارة الإنسانية الممتدة فى المستقبل.

د. محمد أبو العطا



في هذا العـــــدد

افتتاحيـــة

دراسات ومقالات مترجمة

بحـوث ومقـالات

ملف العـــــدد

نوبـــــل ٢٠٠١

من تجـربتى فى التـرجمـة

شـعـــر

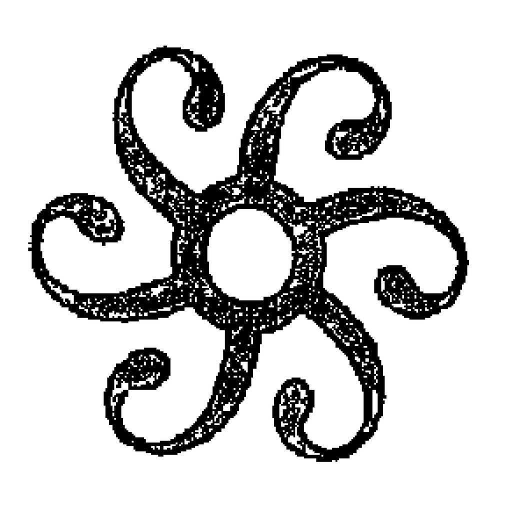
خطبة

قصة

دراما

قراءة

قبل الطبع





١ - الدور التاريخي للغة العربية

فولفديتريش فيشر (ارلانجن)

٢ - العربية في إطار اللغات السامية

كارل هيكر (مونستر)
ترجمة: د. سعيد حسن بحيرى

اللغة العربية

تمهيد*

١-١- الدور التاريخى للغة العربية

فولفديتريش فيشر (ارلانجن)

بعد الزحف المظفر للإسلام برزت اللغة العربية فى القرن الثامن الميلادى إلى جوار اليونانية واللاتينية باعتبار أنها لغة الثقافة الثالثة الكبرى للمشرق والمغرب المستوعبة لحضارة العصور الوسطى التى أعقبت العصور اليونانية - الرومانية؛ لغة استقرت على طرف العالم المتحضر آنذاك لا يشهد على وجودها فى القرون التى سبقت ظهور الإسلام إلا بضع نقوش قليلة، صارت بمرور ليس أكثر من مائة عام إلا بقليل وسيط مواد الثقافة الدينية، والأدبية، والعلمية التى لزم أن تؤثر فى الأعمال المكتوبة بالعربية بامتداد العالم الناطق بالعربية، وخلفت آثاراً عميقة ليس فى آسيا وافريقيا فحسب، بل فى أوربا أيضاً.

استمدت اللغات الثلاث الكبرى فى العصور الوسطى بوصفها لغات الثقافة فى عالم، كانت لمقاييسه القيمية وتصوراته التنظيمية فى الشرق والغرب أيضاً جذور دينية، موقعها الغالب فى الحياة الثقافية لتلك الجماعة التى لها صبغة دينية من مكانتها باعتبارها لغة العبادة والوحى. ويسرى هذا بصفة خاصة للغاية على العربية، التى لازمتها منذ بدء انتشارها الثقافى مزية كونها لغة الكتاب الموحى الذى أرسله الله، وهو القرآن الكريم. ففى القرآن الكريم نفسه ذُكر أنه كتاب أنزل إلى جانب كتب الوحى القديمة «بلسان عربى مبين» [أ]، وأكسبت مكانة العربية المستشهد بها فى هذا الذكر العرب الذين أسلموا، وعيهم بذاتهم المميز الثقافى المرتبط باللغة على نحو خاص. وفى ذلك لا يجوز بداهة أن نغفل أن العربية فيما مضى كانت معدة إعداداً طيباً لمهمتها الجديدة. فقد تمخضت عن فن الشعر الذى عنيت به القبائل العربية الشمالية، والذى كان قد تطور وبلغ من جيل إلى جيل من خلال إرث شفوى، لغة للشعراء تعلو اللهجات القبلية، وجعلت العرب أصحاب ثقافة لغوية متطورة تطوراً كبيراً، وأمكنهم أن يدخلوها مع القرآن الكريم إلى عالم الثقافة الإسلامى العالمى.



إن أفضلية العربية المثبتة فى القرآن الكريم قد اصطبغت أساساً بصبغتها التاريخية. فقد حال علم الإعجاز اللغوى للقرآن الكريم الذى انبثق عن ذلك دون نشوء ترجمات حقيقية لهذا الكتاب. ومن ثم أيضاً دون حلول اللغات الشعبية (العامية) للذين أسلموا محل العربية بوصفها لغة الثقافة. ففى عيون المسلمين، وبخاصة بالطبع المسلمون الذى تعد العربية لغتهم الأم لم تذكر فى القرآن الكريم أفضلية العربية فحسب، بل حدد هذه المرة من خلال القرآن الكريم الشكل أيضاً الذى ينبغى أن يكون «لساناً عربياً مبيناً» : فالعربية al - Arabiya ليست إلا العربية الفصحى التى يتعرف عليها المسلم لغة للقرآن الكريم. وكل عدول عنها لايستحق اسم العربية، إذ يمكن أن يتعلق الأمر بتدهور، ربما يؤدى فى أسوأ حال إلى القضاء على العربية. وقد أكسب الذكر القرآنى : { وهذا كتاب مصدق لساناً عربياً لينذر الذين ظلموا وبشرى للمحسنين} (الأحقاف: ١٢) هذه اللغة قدرة شديدة بحيث جنَّبها القدر إلى اليوم مصير اللاتينية التى انتهت إلى عدد كبير من اللغات الرومانية. ويتجلى فى قدرتها التى صاغت الثقافة الإسلامية هذا الذكر للقرآن خلافاً لما ذكر فى العهد الجديد (أعمال الرسل ٢، ٤ -١١)، ما مفاده أن الشعوب، كل بلسانه، يمكن أن يسمع موعظة الرسل [*ب]. ومن المؤكد أن المبدأ المتحدث عنه فما أخبر عنه فى الدعوة فى محيط الثقافة المسيحية يعنى ترجمة «الكتاب» إلى لغات الشعوب، ومهد بذلك الطريق لإعلاء قيمته باللغات القومية للثقافة، كما حال مبدأ عدم إمكانية ترجمة «الكتاب» فى محيط الثقافة الإسلامية دون نشوء لغات قومية للثقافة حتى الوقت الحاضر.

ففى كل مكان زحف إليه الإسلام منتصراً، تقهقرت بسرعة لغات الثقافة التى كانت سائدة حتى ذلك الحين : وقد حل ذلك فى الشرق باليونانية والآرامية والفارسية والقبطية وفى الغرب باللاتينية.

ونقلت مواد الثقافة للشعوب المغلوبة، من خلال حركة ترجمة كبرى تطلبتها سياسة الخلفاء العباسيين الموجهة إلى دمج غير العرب، وعضدها الخلفاء تعضيداً شديداً. فبعد المحاولات الأولى فى منتصف القرن الثامن الميلادى التى كانت فيها للترجمات من الأدب الإيرانى ابتداءً الصدارة اتخذ نشاط الترجمة فى بداية القرن التاسع الميلادى أشكالاً منظمة : وبعد حوالى ثلاثمائة عام كان تراث الثقافة المعلمة باليونانية الهلينستية بأكمله متاحاً بلغة عربية - بعض المؤلفات كذلك فى عدة ترجمات [*ج].

وليس آخراً صارت مكانة العربية، من خلال ذلك باعتبارها لغة ثقافة عالمية، كبيرة إلى حد أن المسيحيين واليهود أيضاً الذين كانوا قد تمسكوا إلى ذلك الحين بلغات ثقافتهم الموروثة، اليونانية والآرامية والعبرية، استخدموا العربية أكثر فأكثر.

وفى الحقيقة أسهم المسيحيون واليهود أنفسهم كثيراً من خلال انحصار حركة الترجمة فى أيديهم وحدهم تقريباً فى أن تحل العربية محل لغات ثقافتهم القديمة. ولم تستمر لغات ثقافتهم القديمة إلا فى العبادة، غير أنه هنا أيضاً - على أية حال فى محيط الكنيسة المسيحية الشرقية - قد أزاحتها فيما بعد اللغة العربية.

ولذا ظهر الأمر فى القرنين التاسع والعاشر الميلاديين، كما لو أن العربية قد صارت *لغة الثقافة الوحيدة* فى العالم الإسلامى. حتى فى إيران كادت لغة الأدب الإيرانية الوسطى أن تندثر كلية لمدة قرنين، ووجد عدد غير قليل من العلماء والأدباء ذوى أصل إيرانى، تبنوا العربية لغة للثقافة ولم يكتبوا أو يقرضوا إلا بهذه اللغة. ومع ذلك فإن قبول العربية قد تم على مستويين ؛ مستوى الدين والثقافة ومستوى التعامل اليومى بين الناس. وفى المستوى الأخير لم تكن العربية موفقة إلى حد ما لأن الزعم بأنها لغة الثقافة الوحيدة لا يتعلق أساساً إلا بمستوى الدين والدولة والحكومة. إن فكرة اللغة القومية، أى تطابق اللغة المستعملة ولغة الثقافة كانت وظلت غريبة على العالم العقلى المصطبغ بالإسلام. ومن ثم كان من البدهى للغاية أنه وجدت إلى جوار العربية الفصحى لغات الحديث المستخدمة بصورة شفوية فقط واللهجات وهى العربية الجديدة (المولدة) أو الآرامية أو القبطية أو العربية الجنوبية أو الإيرانية أو البربرية، ولم يوضع وجودها موضع تساؤل.

وبمرور الوقت أمكن بالطبع أن تتغلب العربية بوصفها لغة الثقافة السائدة وحدها فقط حيث سادت العربية بوصفها لغة الحديث أيضاً. وفى القرن العاشر الميلادى برزت مرة أخرى على أطراف العالم الإسلامى، فى سيستان وترانبسوكسانيان، *الفارسية لغة منافسة*، وهى الفارسية الحديثة التى تكتب الآن بحروف عربية. ووجد فى أثناء ذلك بلاشك المسلمون الذين يستخدمون الفارسية الحديثة فى الأدب والشعر بديلة عن العربية. وفى الواقع لم توضح بعد بالتفصيل الأسباب *السياسية والخاصة بالتاريخ الفكرى التى أدت إلى بعث الفارسية*، ومن المؤكد إلى حد بعيد أن سقوط الخلافة لا يرتبط بعامل سياسى خاص بالسلطة فحسب، بل بفكرة سياسية عن النظام أيضاً، وأن التقاليد والآمال الإيرانية تعلقت أشد التعلق بهذه النهضة الإيرانية. غير أن التحول إلى الفارسية بوصفها وسيطاً لغوياً للتعبير الثقافى لا يعنى هجرة الدين الإسلامى ولا الرفض الكامل للغة العربية، بل الأرجح أنه قد ظلت العربية، لغة العلم فى المحيط الدينى وغير الدينى بلا منازع إلى حد بعيد. فلم تشغل الفارسية بادى الأمر إلا كما يقال *الأركان التى تركتها العربية شاغرة*: الشعر الغنائى والملحمى وكتابة التاريخ المحلى. ولم تكن الفارسية الحديثة آنذاك لغة قومية بالمفهوم الحديث، فقد كان هناك بوجه خاص حكام من سلالة تركية، أثروا فى بلاطهم الشعر باللغة الفارسية الحديثة على الشعر العربى. وقد أقيمت الحدود بين العربية والفارسية الحديثة بصورة نهائية بدءاً من المغول الذين لم ينحازوا لكونهم غير مسلمين إلى العربية، ولذلك جعلوا الفارسية لغة الثقافة والإدارة فى إمبراطوريتهم فى إيران والأناضول.

ففى القرون الأولى من الحكم الإسلامى أخذ تعلم اللغة موقعاً محورياً فى شؤون الثقافة. وكان المسلمون الجدد يطمحون باستمرار إلى تملك معرفة العربية للظفر بمنفذ إلى الطبقة الحاكمة. ولهذا السبب ولأن الطبقة العليا العربية ذاتها لم تكن على يقين من عربيتها الفصحى نشأت مدارس فقهاء اللغة التى ردت العربية إلى نظام نحوى يمكن تعلمه، وجمعت *الثروة اللغوية*، ودونت النصوص التى رويت شفاهة حتى ذلك الحين. فقد كانوا من امتلك مفتاح لغة العبادة فى الإسلام ولغة الثقافة فى الدولة. ولم تشكل المعرفة الصحيحة بالعربية شرطاً للتبعية إلى الطبقة الحاكمة فحسب، بل إنها تبلغ أيضاً التبصر الحقيقى بإرادة الله، الذى أوحى بها باللغة العربية من خلال القرآن الكريم وما روى عن النبى صلى الله عليه وسلم من أفعال وأقوال*ل.

وهكذا فقد كان فقه اللغة سيد العلوم، إذ شمل فى البداية بالنسبة لكل المتدينين مجالات المعرفة التى تتبعها معرفة الشريعة الإسلامية بوجه خاص* هـ. ففى ذلك الوقت كانت الثقافة تعنى أولاً وقبل كل شيء الثقافة اللغوية أى معرفة النحو العربى والشعر العربى القديم بما فى ذلك نوادره المعجمية. ولقى فقهاء اللغة والأدباء المثقفون ثقافة لغوية تقديراً بالغاً فى المجتمع. فقد ترددوا على الحلقات الأدبية للخلفاء وأمراء الولايات، حيث لا يتحرج المرء من مناقشة دقائق الإرث اللغوى العربى والمشكلات الجدلية فى فقه اللغة. وما زال من الممكن التعرف من خلال الصورة الكاريكاتورية لعالم اللغة، الشحاذ البليغ وحاضر البديهية، الذى يظهر بطلاً لشعر المقامات* و، على الإعجاب الذى أضمر لفقيه اللغة فى ذلك الحين.

وتبعاً للتقدير الكبير الذى أضمر لتعلم اللغة فى أوساط واسعة شغلت مؤلفات المشكلات اللغوية فى التراث العربى فى العصور الوسطى مساحة بالغة الاتساع. وتعد هذه المؤلفات النحوية والمعجمية والمؤلفات الأخرى فى فقه اللغة لعلماء اللغة العرب أيضاً بالنسبة لنا المصدر الوحيد لمعرفة العربية الفصحى. وقد ظلت النصوص التى وصلت إلينا وحدها غير مفهومة إلى حد بعيد دون إيضاحات هؤلاء العلماء، وبخاصة أنه ربما كانت البنية الشكلية للعربية الفصحى غير معروفة كلية بغير القراءة التى حددها وورثها علماء اللغة العرب، لهذه النصوص، إذ لا تكفى المعلومات عن الخط العربى لمعرفة الأبنية الشكلية للغة* ز. فقد اتخذ علماء اللغة العرب فى القرنين الثامن والتاسع الميلاديين أساساً للوصف النحوى والمعجمى *مجموعة المواد اللغوية لنصوص العربية القديمة*، الشعرية فى الأغلب، التى روى الشطر الأكبر منها شفاهة فى ذلك الحين، وكانت كذلك قد جمعت ودونت مع بدايات جهود فيلولوجية فى اللغة العربية. وترجع النصوص ذاتها حسب أقوال جامعيها إلى بداية القرن السادس الميلادى، وهكذا فنحن مضطرون إلى أن ننظر إلى التاريخ المبكر للعربية من خلال وجهة نظر أولئك العلماء اللغويين، الذين أوجدوا من جهة



مجموعة المواد اللغوية النصية التى وصفوها بأنها معيارية، ومن جهة أخرى حددوا كذلك فى الوقت نفسه معايير ما يمكن أن تعد عربية سليمة. وأيا ما كان الحكم دائما على مناهج أولئك العلماء اللغويين فإنه من المؤكد أن كل محاولات تعقب رواية فقهاء اللغة العرب وتفسيرهم لتاريخ نشوء العربية الفصحى، يجب أن تظل افتراضية بشكل أو بآخر. ويضاف إلى ذلك أننا لا نعرف عن بدايات اشتغال العرب النظرى باللغة إلا طرائف وليس شيئاً صحيحاً *C. فالمؤلَّف النحوى الأقدم، وهو كتاب سيبويه (المتوفى سنة ٧٩٣م) يبين أنه خلاصة مناقشة قد نُمِّيت عبر أجيال، فبداياتها ومجراها كذلك تغشاها ظلمة، مثلما هى الحال بالنسبة لتطور الشعر العربى القديم الذى يعده علماء اللغة العرب فى كل العصور النموذج الكامل على الإطلاق لغة والأسلوب. وتجيز الشكلية المتطورة وبناء القصائد القديمة الانتهاء إلى أن القصائد التى وصلت إلينا هى بالأحرى تعلم بداية التطور وقمته. بل لم نَعْلَم من كل ما كان موجوداً، قبل أن يوضح إرث علماء اللغة العرب، بأسماء.

ومن بين لغات الثقافة الثلاث الكبرى عاشت العربية وحدها إلى اليوم. وسادت باعتبار لغة الثقافة فى العالم الإسلامى حقاً فى المحيط اللغوى غير العربى أكثر فأكثر، وقامت هناك منذ زمن بعيد بوظيفة أكثر من كونها لغة علماء الدين. وفى البلاد المتحدثة بالعربية حافظت العربية الفصحى مع ذلك على وظيفتها لغة الثقافة والكتابة غير منقوصة. وفى القرنين التاسع عشر والعشرين الميلاديين مرت العربية فيها بنهضة شكلتها لتصير لغة الكتابة الحديثة أو بالأحرى اللغة الفصحى للأمة العربية.

فقد أدرك العرب فى رد فعل على التقائهم بشكل الحياة والأدب الأوربيين ضرورة تحويل لغة الثقافة الموروثة التى كانت حتى القرن الثامن عشر الميلادى مرتبطة بمضامين الإرث الثقافى الخاص ؛ للحفاظ من جهة على الهوية الثقافية والتاريخية، ولإيجاد اتصال بالتطورات فى سائر العالم فى الوقت نفسه أيضاً. ويصدق مبدأ أنه يكمن ضمان الوحدة الثقافية للأمة العربية فى الحفاظ على العربية الفصحى لغة فصيحة موحدة، على السياسة الثقافية للبلاد العربية. ففى أكثر من عشرين بلد عربى تعد اللغة العربية اللغة الرسمية للدولة، واكتسبت العربية أيضاً مع تزايد الأهمية الاقتصادية والسياسية لهذه الدول أهمية باعتبار أنها لغة دولية للتعامل والثقافة. وتحتل العربية التى يتحدثها أكثر من ١٥٠ مليوناً (الآن أكثر من ٢٠٠ مليون)، ولكنهم فى الحقيقة لا يعرفون جميعهم العربية الفصيحة، المكانة السادسة فى قائمة ترتيب لغات العالم. وقد أعادت السياسة الثقافية للبلاد العربية الآن أيضاً اكتشاف وظيفتها باعتبارها لغة عالمية للعالم الإسلامى، إذ إنها تمثل للمسلم غير العربى لغة دينه ولغة الثقافة الحديثة أيضاً. وتظهر الجهود فى العصر الحديث لتقديم العربية فى البلاد الإسلامية فى أفريقيا وآسيا التى لا تمتلك إلى حد ما لغة ثقافة قومية خاصة بها، بديلاً للغات الثقافة فى المستعمرات الأوربية السابقة، نجاحاتها الأولى* ط.



من البدهى أن ثمن التمسك بالعربية الفصحى فى كل مكان، يتحدث اللهجات العربية الحديثة باعتبار أنها لغة الأم هو الازدواجية اللغوية، أى تباعد المعيار اللغوى الفصيح عن الواقع اللغوى. فاللغة العربية الفصحى، لغة القرآن الكريم والشعر العربى القديم مصونة من جهتين، دينية وقومية، بحيث إن معاييرها لا تخضع لأى نقد وأى تغيير، فلم يخول لأحد الحق فى أن يغير القواعد التى وضعها النحاة القدامى وأن يوفق بينها وبين الواقع اللغوى المعاصر. فقد انحرفت لغة الصحف والأدب الحديث عن القواعد القديمة فى سلسلة من النقاط، ويتساهل مع تلك الانحرافات باعتبار أنها الواقع السائر، وعدت أحياناً أيضاً عربية سليمة لأن المتخصصين وحدهم غالباً يمكنهم معرفة الخطأ فيها. ويظهر الصراع به المعيار الفصيح وتحققه فى الحياة اليومية للمتحدث بالعرب كأنه حال عادية مما لم يؤثر فى درس العربية الفصحى المدارس تأثيراً مفيداً بأية حال من الأحوال* ى. ففى مج العبادة فقط يتوقع المتحدث بالعربية تطابقاً بين النموذ اللغوى والواقع. وفى العادة يقيم الملاحظ الأوربى عند الحدّ على الموقف اللغوى العربى مقياساً لا يسرى على العرب. ف لا يقيس العربية على الواقع اللغوى المحيط به يومياً، بل يرى فيها على الأرجح لغة ذات كمال لا يمكن الوصول وهى تعنى بالنسبة له قيمة أخلاقية يتمسك بها الإ بإصرار، حتى حين لا يكون قادراً على تحقيق هذه المثل دائماً.

١ - ٢ العربية فى إطار اللغات السامية

كارل هيكر (

١-٢-١ العربية والسامية

العربية والسامية، مفهومان ينضويان على دلالا ربط كل منهما بالآخر من جهة الصلات التاريخية وبخاصة فى الأدب السامى الأقدم على نحو يوصف بأنه صورة نموذجية للآخر. فقد طورت العربية حسب صالح بوجه عام «أسس النمط اللغوى السامى بشكل ع الثراء»(١). فالوضع الصوتى حافظت عليه كاملاً، وا الأصلى للصيغ فيها كامل النمو، ومعجمها لم يحرف بع خلال تأثيرات أجنبية ؛ تلكم هى الأدلة الجوهرية التى ح العربية بناء عليها بأنها حارس أمين ومحافظ على ا اللغوية السامية الأصلية. غير أن مثل ذلك التطابق البـ للعربية مع ما يمكن أن يعد خاصاً بالسامية جعل جه معارضاً لتلك الظواهر أمراً ضرورياً، يبرهن من خلالها . تميزها داخل السياق السامى. وبعبارة أخرى : يمكن ح وينبغى أيضاً أن يعد السؤال «ما هو عربى» من خلال توظ مفهوم «سامى»، بل يجب بعد ذلك فى الحقيقة أن نعثر ع الإجابة عنه انطلاقاً من محيط العربية ذاتها.

إن مصطلح «سامى» ذو أصل حديث نسبياً. فهو يرج

إلى أ.ل. شلوتسر[٢]، الذى اشتقه من لوحة الشعوب فى سفر التكوين/ ١٠*. وقد عد هناك من نسل سام ليس العبرانيون والآراميون فقط بل الليديون والعيلاميون أيضاً الذين تعد لغتهم غير سامية.

والعرب أنفسهم لم يذكروا على وجه التحديد، ولكن ذكرت مثلا الأقاليم العربية الجنوبية مثل حضرموت وسبأ [٣]. ولم يظهر إسماعيل، الأب الأول الأسطورى للعرب إلا مؤخراً فى حقيقة الأمر (الفصل ١٦)*. وقد كانت العلاقة الداخلية بين اللغات التى تحدث بها نسل سام، وبخاصة بين العبرية والعربية والصور المختلفة للآرامية، معروفة من قبل على الأقل منذ العصور الوسطى*. ولا ترجع معرفة الصلات فى ذلك، كما يستنتج من المعجمات المتعددة اللغات التى أنجزت لأغراض ترجمة العهد القديم، كثيراً إلى أوجه التشابه المعجمية ليس ... أما اليوم فتعد ظواهر الفونولوجى والموروفولوجى بخاصة ... تم تحفظ ا. أولندورف[٤]، سمات مميزة للسامية. وربما ... هنا أن نتذكر ظاهرتين من أكثر الظواهر اللافتة للنظر. فى مجال الفونولوجيا تبرز عادة الحصيلة الغنية للأصوات الحنجرية والأصوات البلعومية، مثل (الهمزة والهاء والحاء والعين)، أصوات الإطباق مثل (القاف، والضاد والطاء والظاء والصاد). ويصف العرب أنفسهم أيضاً بأنهم أهل أو أبناء الضاد، ويصفون لغتهم بأنها لغة الضاد. أما فى المورفولوجيا ... النظر آليات بناء الجذور والصيغ خاصة : وبخلاف ... فى بعض الأسماء الأصلية على وجه الخصوص، مثل : أخ، ودم، وكذلك الضمائر والأدوات المتنوعة تنوعاً شديداً ... : من، ولا)، فإن المركبات التصورية اللغوية المفردة ... بما يسمى الجذور، التى تتكون بوجه عام من ثلاثة ... ، أصول، أو حسب رأى آخر[٥] من ثلاثة أصول ... إلى حركة الجذر.

اكتسب المعنى الفعلى للوحدات المعجمية والأشكالش ... من خلال توسيعات وإضافات إلى الجذر، مثال ذلك :

...٢ ـَ ص٣	الاسم الفاعل	فى العربية : كاتب
		فى الأكادية : šākin (جالس)
... ص ٢ ـَ ص٣	اسم مكان	فى العربية : مكتب
		فى الأكادية maškan مكان
... ص٢ ـُ ص٣	أمر للمخاطب	فى العربية : (أ) كتُب
		فى الأكادية : šukun اجلس
... ص٢ ـُ ص٣	ماضى للغائب	فى العربية : يكتب ه أ)
		فى الأكادية : iškun (سكن)
... تَ ص٢ ـُ ص٣	ماضى للغائب مطاوع	فى العربية : يكتتب
		فى الأكادية : ištakan : وضع

وربما يرجع نظام الجذور الثلاثى الأصول إلى حد ما إلى ... أقدم ثنائى الأصول، ما يزال يحتفظ بآثار له فى بناء ... الجذور الضعيفة (المعتلة فى الأفعال) المتكونة من أصلين ... بالإضافة إلى حركة – طويلة فى الغالب – ويجوز أن ... يفترض الأساس الثنائى الأصول الأقدم للأفعال المكونة من أصلين متماثلين وثالث مختلف، وهى التى تحور فيها معنى أساسى مشترك (مثل : pr* قطع و prk* حَجَزَ، وprq* فَصَلَ وprr* انْفَصَلَ وprs* قَطَعَ وprt* بَتَرَ وp̌sr* حَلَّ وptr* خَلَّصَ إلخ).

وكما كان واضحاً أكثر فأكثر فى زمن مبكر وجود خصائص كثيرة السامية فى اللغات الحامية أيضاً فإنه يمكن أن يتحدث عن القرابة اللغوية السامية – الحامية[٦]. وصار فى الإمكان استنباط أدلة حاسمة عن تلك القرابة للإجابة عن السؤال عن الموطن الأصلى للغات السامية – الحامية. فقد كان الرأى الشائع الذى لم يمثل به إلا فى عهد قريب أيضاً[٧]، كان لزمن طويل احتمال كون شبه الجزيرة العربية بوصفها منطلق كل حركات الهجرات السامية الكبرى فى زمن سحيق الموطن الأصلى للساميين أيضاً. وكان العرب بذلك حيث كانت تلك مناطق إقامتهم، الذين خلفوا هؤلاء الساميين الأصليين، وكذلك الشأن مع لغتهم، كانوا النهاية المنطقية. وبحثت نظريات أخرى عن موطن الساميين الأصليين فى أطراف الصحراء الشامية التى يمكن أن يكون قد سكنها البدو الرعاة أيضاً أو بسبب انتشار المفردات المتماثلة* للفظ نهر وصحراء فى الأراضى الزراعية حول النهر فى بلاد الرافدين ما بين النهرين (الرافدين)[٨].

بيد أن القرابة باللغات الحامية تقرب الآن الظن بأن البدايات الأولى للتطور اللغوى السامى وقعت بالأحرى على أرض شمال أفريقيا[٨أ]. وليس فقط : الارتباط الوثيق بشكل أو بآخر للفرع السامى من السامية الحامية بالفرع الليبى – البربرى، ويلقى الانفصال الموفق تدريجياً فى الحقيقة والمحتمل على عدة دفعات عن ذلك الفرع من جديد الضوء على مفهوم «السامية الأولى».

إن تصور تعبير أصلى موحد ومستقل يعد أساس لكل الصياغات فى كل لغة على حدة لم يحظ بالنسبة للدراسات السامية بأهمية مماثلة للدراسات الهندوجرمانية المقارنة. فمن المعتاد أن يفهم تحت «السامية الأولى» مجموعة الخصائص المشتركة بين اللغات السامية التاريخية، ومن ثم الوصف أيضاً بـ«السامية المشتركة». وبقدر ما يجيز الوجود المفترض من قبل للسامية الأولى من تقلبات لهجية هيأت من خلالها للتطور فى كل لغة من اللغات السامية المتأخرة، فى ارتباط مسبب بالتعاقب التاريخى لانفصالها عن السامية الحامية، بحثاً أكثر دقة أيضاً فإنه يمكن على أية حال على هذا النحو إيضاح التوازى بين الصيغة الأكادية iqabbir والصيغة الأثيوبية y qabber فى زمن الحال (المضارع).

١-٢-٢ تفرع الأسرة اللغوية السامية

لما كانت للسامية الأولى لهجات فإن تقسيماً نسبياً للغات السامية يعد أمراً قليل الفائدة. وفى الواقع يرد تقسيم فى العادة وفق الانتشار الجغرافى مع اعتبار متزامن لوجهات النظر التاريخية. ولا تأخذ هذه النظرة العامة فى الاعتبار إلا أكثرها أهمية، أى اللغات الأقدم قبل أى شىء[٩]. يفرق فى



العادة بين ثلاث مجموعات : ١- السامية الشرقية التي توصف أحياناً بالسامية الشمالية و٢- السامية الشمالية الغربية في المحيط الشامي الفلسطيني، و٣- السامية الجنوبية الغربية، على أن كلا المجموعتين المذكورتين أخيراً تختصر إلى السامية الغربية أيضاً.

تمثل السامية الشرقية الأكادية التي تنقسم من جهتها مرة أخرى إلى الأكادية القديمة (حوالي من ٢٥٠٠: ٢٠٠٠ قبل الميلاد) وإلى الفرعين البابلية والأشورية اللتين يمكن الاستشهاد عليهما بدءاً من ٢٠٠٠ قبل الميلاد تقريباً. ويلاحظ في الأكادية تأثيرات متنوعة من لغات تحتية ولغات عليا، من أهمها السومرية التي اندثرت حوالي ٢٠٠٠ قبل الميلاد ومن بداية الألف الأولى (قبل الميلاد) الآرامية[١٠].

وبالنسبة للسامية الشمالية العربية فمن الأفضل لها مع شيء من التحفظ تقسيم ثلاثي جديد. فقد كان من المألوف حتى الآن مقابلة الآرامية (ب) بمجموعة أدنى (أ) وصفت بالكنعانية[١١]. أما الاكتشافات النصية الأحدث بالخط المسماري في تل مرديخ البا القديمة (تقع على بعد حوالي ٧٠ كم جنوب غرب حلب على الطريق المؤدي إلى دمشق) تظهر ضرورة إنشاء مجموعة أدنى جديدة (جـ) يمكن أن تحدد بأنها أقصى شمال السامية الشمالية الغربية.

لا يعرف إلى الآن إلا نماذج ضئيلة من عدة آلاف من اللوحات الفخارية التي يضمنها أرشيف قصر إلبا المتهدم لنرامسين الأكادي (٢٢٦٠-٢٢٣٠ قبل الميلاد). ولذلك ما تزال تفاصيل تصنيف الإلبية وبخاصة السؤال أيضاً إلى أي مدى توجد قرابة بينها وبين العمورية القديمة المعرفة من أسماء الأشخاص فقط (الأعلام) بالخط المسماري في الأكادية القديمة حتى زمن البابلية القديمة (حوالي ٢٣٥٠ - ١٧٠٠)، ما تزال تفتقر إلى بحث أكثر دقة[١٢]. أما جدول اللغات الكنعانية فيعد أكثر ثراء. ويمكن ألا نذكر هنا إلا اللغات الأهم : ١- الأوجريتية (في القرن ١٤-١٣ قبل الميلاد)، التي كان ثمة خلاف حول موقعها الدقيق في إطار اللغات السامية[١٣]. و٢- العبرية التي ترجع في أجزائها الأقدم للعهد القديم (قصيدة دبورة - سفر القضاة) إلى القرن ١٢ قبل الميلاد*. و٣- البونية - الفينيقية التي يستشهد عليها في المدن الأم في المنطقة الساحلية الشامية- الفلسطينية بين القرنين ١٢-١١ والأول قبل الميلاد وفي المستعمرات في المنطقة الغربية من البحر المتوسط من القرن التاسع قبل الميلاد حتى القرن الأول بعد الميلاد[١٤]. وحول هذه اللغات انقسم عدد من التعبيرات المستشهد بها الأقل جودة مما عليه الحال بالنسبة للعمورية القديمة المذكورة من قبل، التي تفسر المفردات الكنعانية بمفهوم أضيق لرسائل العمارنة المكتوبة بالأكادية (القرن ١٤ قبل الميلاد)[١٥] أو المؤابية (نقش ميشع الذي فسر مؤخراً على أنه نص بلهجة عبرية أيضاً)[١٦].

وما تزال الظواهر الأقدم للمجموعة اللغوية الكنعانية حتى الأوجريتية تقترب بشكل نسبي من الآرامية. فقد بدأت تلك (الأخيرة) ابتداءً من القرن الثاني الميلادي تنتشر على امتداد الشرق الأدنى كله تقريباً، في البداية تتأكد من خلال لهجات آرامية قديمة مختلفة[١٧] (يودي[١٨]، حماة، جزنة، تل دير علا[١٩])، ووجدت من خلال آرامية الدولة التي يمكن أن توضع في إطارها الآرامية البابلية أيضاً، بوصفها لغة التعامل للإمبراطورية الفارسية، امتداداً، حدد في الشرق باسم تاكسيلا (في بنجاب) وجزيرة فيلة في النيل في الغرب، ثم تطورت بين القرن الأول قبل الميلاد والثاني - الثالث بعد الميلاد المناطق اللغوية الشرقية والغربية بعضها عن بعض بحيث أنها استمرت في أن تمضي في طرق منفصلة: الآرامية الشرقية (السريانية، والمندعية، والآرامية - البابلية)، التي ما زالت حية في أشكالها المتطورة الحديثة في ناحية الموصل وبحيرة - أورميا، وطور عابدين، ويقابلها هنا الآرامية الغربية التي توجد ليس فقط في شواهد المصادر الدينية لليهود والمسيحيين وفلسطين السامرية وفي شكل متطور ما تزال تتحدث في ثلاث قرى جبلية بالقرب من دمشق، بل وجدت مستعملة في النقوش التدمرية والنبطية.

ويتبع التدمريون والأنباط العرب، برغم أن لغة الكتابة لديهم آرامية كما يتجلى من التكوين اللغوي لأسماء الأعلام لديهم وأمور أخرى. وبذلك نصل إلى المجموعة الثالثة من الأسرة اللغوية السامية، وهي السامية الجنوبية الغربية. وتعد منها الأثيوبية (الجعزية وعدة لهجات حديثة) والعربية الجنوبية القديمة بفروعها الأربعة الرئيسة، وهي السبئية والمعينية والقتبانية والحضرمية[٢٠]، وكذلك أخيراً العربية الشمالية بفروع العربية الشمالية المبكرة (وهي الثمودية واللحيانية والصفوية) ولهجاتها القديمة والحديثة في صورها المتفرعة إلى لهجات كثيرة. ومن المعتاد أن يقصد - كما هي الحال هنا - أيضاً باللغة الفصحى الكلاسيكية ولهجاتها العربية الشمالية خاصة، حين يقول المرء باختصار «العربية»، وهو تعبير يعكس بالاضافة إلى ذلك أيضاً خصوصية المفهوم في هذه اللغة التي يصنفها مستخدموها أنفسهم بالعربية.

وإذا كان تأريخ النقوش العربية الجنوبية القديمة أيضاً مما لا خلاف عليه[٢١]، فإنه يسود إجماع بقدر ما يمكن أن توصل النصوص المبكرة جداً على الأقل إلى بداية القرن الخامس قبل الميلاد. ويبدو أن النقوش العربية الشمالية الأقدم لثمود ولحيان ليست إلا أقدم قليلاً. وعلى النقيض من ذلك، وبالمقارنة باللغات السامية الكبرى الأخرى أيضاً لم تظهر العربية الفصحى إلا في وقت متأخر نسبياً. ويعد الشاهد الأقدم هو نقش لحد الملك امرئ القيس المؤرخ سنة ٣٢٨ بعد الميلاد من النمارة جنوب دمشق[٢٢]. وفيه إلى جانب الصيغ اللغوية المميزة مع ذلك عدد من الخصائص الآرامية[٢٣]. واستخدم إلى جانب ذلك أيضاً الخط الآرامي. ويجب على المرء أن يضع نصب عينيه أن هذا النقش لا يسبق فترة ازدهار الشعر العربي القديم - الأجزاء التي وصلت إلينا منه على أية حال - وأخيراً القرآن الكريم إلا بقرنين إلى ثلاثة قرون، حين يريد المرء أن يحكم على أهميته للتاريخ اللغوي العربي حكماً صحيحاً. وحتى إذا كان على امرئ القيس نفسه أن يترك بلاد ما بين النهرين تحت ضغط



الساسانيين، فإنه يمكن بداهة فى هذا السياق استحضار العرف القديم الذى ربما انتشر وفقاً له فن الكتابة فى الحيرة، مقر الحكام اللخميين، التى تقع بالقرب من الكوفة، منها بين العرب.

١-٢-٣ الظهور المبكر للعرب

فى الحقيقة يمكن أن تؤرخ الشواهد المبكرة جداً على ظهور العرب أنفسهم بشكل أيسر وأكثر دقة من الشواهد النصية الأقدم. ويجب عند تقويم المصادر القديمة بالطبع أن يؤخذ فى الاعتبار أنها تقدم تحت المفهوم العام «العرب» أحياناً آخرين، أى تصنف أشخاصاً غير عرب أو أقليات غير عربية أو لا تطلق ذلك فى حد ذاتها أيضاً على قبائل نعدها اليوم من العرب، بل تحت اسم آخر، أى اسم القبيلة.

ومن الواضح أن الآراء حول أى قبيلة، وأى من التجمعات الكثيرة التى ظهرت على طرف الصحراء والهلال الخصيب يمكن أن يتبع حقيقة الأسرة العربية الكبرى، قد خضعت حقاً فى العصر المبكر لظهورهم بوجه خاص لتقلبات مؤكدة.

لا تذكر النصوص العربية الجنوبية القديمة العرب (ᶜrb ج ᵓᶜrb = أعراب، أَعْرُب ؟) إلا فى زمن متأخر نسبياً، على ما يظهر ليس قبل نهاية القرن الثانى قبل الميلاد[٢٥]. وفى الأصل يتعارض العرب فى ذلك تعارضاً واضحاً مع الجماعات والقبائل العربية الجنوبية بل ويتحدث أحياناً عن اشتباكات حربية (CIH ٧٩، ٩-١٠). يظهر العرب فى النصوص السبئية المتأخرة، منذ نهاية القرن الرابع بعد الميلاد فى الألقاب الملكية الرسمية، «ملك سبأ وذو ريْدان، حضرموت ويمنت وعربهم فى البلاد الجبلية وفى تهامة». ويتضح هنا وجوب أن يفكر المرء فى البدو وعرب الشمال أيضاً. من جهة من مقابلة سكان المدن والعرب (hgrn w ᶜrbn على سبيل Ry ٥٠٨، ٧). ومن ذلك يتضح من جهة أخرى أن قبيلة كندة العربية الشمالية تعد منهم بشكل واضح (Ja w ᵓᶜrb ١٢٠٨، ٧).

ويعرف العهد القديم إلى جانب السبئين، فى بلاد العرب الجنوبية (حضرموت، التكوين ١٠، ٢٦ تظل دون علاقة تاريخية حقيقية)، سلسلة من القبائل العربية الشمالية أيضاً، مثل القيدار والأنباط (بنيوث) أو الددانين أيضاً (ددان فى الحقيقة تعرف بأنها مستعمرة معينية، ولكنها مكان اكتشاف النقوش اللحيانية أيضاً). ولم يُرْجَع مفهوم «بلاد العرب» (حزقيال ٢٧، ٢١) أو «العرب» (أرميا ٢٥، ٢٣) أيضاً إلا إلى هذه المجموعة الثانية، واختص أولئك بأوصاف خارجية مميزة، مثل : صحراء، وجمال، وخيام. فهو يرجع حسب ما نقل فى صموئيل الأول ١٠، الذى يمكن أن يكون قد نشأ فى الشكل الموجود لدينا ليس قبل ٦٢١، بل على الأكثر ٥٦١ قبل الميلاد، إلى اتصال سبأ فى زمن سليمان عليه السلام، أى حتى النصف الأول من القرن العاشر. أما ما يتصل بالعرب الشماليين فإن ذلك العربى Gešmu/Gešem جَشْم له أهمية خاصة، فهو الذى عارض فى نحميا ٦، ١ وما بعدها، فى سنة ٤٤٤ قبل الميلاد إعادة بناء القدس، ومن الممكن أن يتطابق مع ملك قيدار المعروف من نص لحيانى قديم، جشم بن شهر[٢٧]. ويمكن أن يعد الموضع المذكور من قبل فى أرميا ٢٥، ٢٣ أقدم شاهد فى العهد القديم، يتصل بوضوح بعربى شمالى، ويمكن للمرء أن يؤرخه بالربع الأخير من القرن السابع الميلادى.

أما المصادر المكتوبة بالخط المسمارى فتستمر بشكل أقوى فى الوصول إلى العرب[٢٨]. وأقدم شاهد حتى الآن هو خبر الملك الآشورى شلمنصر الثالث عن معركة قرقر فى سنة ٨٥٣ قبل الميلاد التى اشترك فيها إلى جانب التحالف المضاد أيْضاً ملك العرب[٢٩] Gindibu' بألف بعير. وتعكس كلمة Gindibu'، من المؤكد جندب، كلمة عربية (شمالية) لـ«جرادة»*، يستشهد بها فى النصوص العربية - الكلاسيكية أيضاً اسماً لشخص، ويتضح بذلك أن Arabya' العربية بناء تال أكادى من الكلمة العربية الأصل Árab أو Árab' أو (عرب) (مع نبر فى البداية). وحين ذكر العرب من جديد بعد أكثر من مائة عام بعد شلمنصر فى حكم تجلتبيلزر الثالث (٧٤٥-٧٢٧ قبل الميلاد) ومن جاء بعده، وبشكل متزايد، وجد إلى جانب كلمة Arabya' «الأكادية الفصيحة» صيغة لهجية آشورية Arubu وAribi، وفيها تكونت حركة المقطع الثانى حسب قواعد الإنسجام الحركى الآشورى، الذى يقرب بين a فى مقطع النبر التالى وحركة المقطع التالى. ولكن ليس هنا موضع مناقشة أسماء الأشخاص أو الأماكن أو القبائل الكثيرة التى نقلتها النصوص الآشورية والبابلية أيضاً منذ القرن السادس، مناقشة مفصلة بالنظر إلى أهميتها لتاريخ العرب والعربية. غير أنه يجب أن نورد الملاحظتين التاليتين :

١ - قبل القرن التاسع الميلادى لا يمكن إلى الآن إثبات أسماء ذات صياغة عربية واضحة، مثلما هى الحال من المصطلح العام «عربى» نفسه. من البدهى أنه توجد إمكانية أن يتوارى العرب الأوائل خلف الأعراب القدماء مثل المديانيين والعمالقة فى العهد القديم، الذين ظهروا وفق القضاة ٦-٨ قبل القرنين ١١/١٢ الميلاديين، غير أنه يبدو كذلك من غير المستبعد أن الأمر يتعلق مع هذه القبائل بالآراميين أصلاً التى تخبر النصوص الآشورية منذ تجلتبيلزار الأولى (١١١٥-١٠٧٧ قبل الميلاد) عن توغلهم.

٢ - إن المعطى الذى تقدمه المصادر المكتوبة بخط مسمارى عن العرب ليس بأية حال من الأحوال موحداً. فإلى جانب العدد الكبير من الأسماء وبعض الألفاظ الأجنبية التى لها أصل عربى بشكل واضح تركيباً أو معجمياً مثل : Jauta' /يوثع و Uwaite' / أويتع، و Wabu/ وهب، وإبل وجمل أو a' lu / أهل أو تعد عربية موروثة مثل Qidri/ قيدار وTâmudi / ثمود، وذكر مراراً السبئيون - ربما يقصد به سكان المستعمرات السبئية فى الحجاز فى الشمال، وفى حالات مفردة ذكرت أسماء عربية جنوبية خاصة، مثل كرب إيل، الذى لا يوصف بأنه بالذات عربى، غير أنه لا ينفصل عن ذلك بوجه خاص. وكانت Aribi معروفة للآشوريين أيضاً فى شرق بلاد الرافدين، أى فى إيران الذين لا نعرف منهم كيف كانت صلتهم بالعرب.



وأخيراً تحمل بعض أسماء الأشخاص الذين أطلق عليهم بوضوح عرباً، الذين لهم أصل ليس عربياً بل آرامياً، مثل : Bir-Dadda أو Harzael، لكليهما أب يسمى uwaite' ولقب كل منهما ملك العرب أو قيدار Qidri أيضاً(٣٠). إن الأمر هنا يتعلق بوضوح بظاهرتين غاية فى الاختلاف وهما الأولى ربما بإمكانية اختلاف ضئيل فى جانب الآشوريين الذين سوى ظهورهم ببدو الشرق والغرب والثانية بنزوح حقيقى للعرب الصحراء القريبة من الآراميين بوجه خاص وتوطنهم بها.

١-٢-٤ موقع العربية داخل اللغات السامية

إن السؤال المتع حقاً، وهو ما أهمية الاحتكاك المبكر بين العرب والساميين الآخرين بالنسبة لتطور العربية، يمكن ألا يتتبع هنا. ولكن يبدو من المناسب أن تبرز أهم خصائص العربية، وفى ذلك فى الوقت نفسه موقعها داخل السامية عامة، وأن نحدد علاقتها بالآرامية والعربية الجنوبية القديمة بوصفها التالية لكلا اللغتين الساميتين فيما يبدو من الناحية التاريخية تحديداً أكثر دقة من خلال معايير داخلية. ولكن يبدو أن ظاهرة قديمة معروفة من قبل من مجال بناء الجذور تلقى الضوء على القرابة ما قبل التاريخية (السحيقة) بين العربية واللغات السامية الغربية الكبرى الأخرى- والمقصود هنا التقلبات التى يمكن ملاحظتها أحياناً فى كل لغة على حدة فى موقع الأصول للجذور الثابتة، على نحو ما توجد ليس فى مقابل الأكادية وحدها : فى الأكادية krb وفى غيرها brk (بارك)، أو فى الأكادية qūl وفى غيرها wql/yql (أشعل، أحرق)، أو فى الأكادية والعبرية والأوجريتية ntk/nšk والآرامية nkt (عض) أو rm' (عمرو/عمورى) وrm' (آرامي)، بل مع br' (عبري) و rb' (عربي).

حافظت العربية على ما يبدو على المحتوى الفونيمى للسامية الأولى بلا تغير، ويجرى ذلك على الحركات أيضاً، إلى أى مدى يصدق ذلك على العربية القديمة أيضاً أمر يصعب الخوض فيه، لأن معارفنا عن نظام التصويت (النطق) فيها يرتكز أساساً على نقل متأخر نسبياً للأسماء إلى اليونانية والعربية الشمالية مثلاً. قد حل نظام الحركات فى العربية – الذى لا يضم إلا فتحة وكسرة وضمة أو ألف وياء وواو – محل نظام معقد حقيقة فى الآرامية، الذى عرف على الأقل حتى زمن الماسوريين ظلالاً (فروقاً) متنوعة. ويمكن أن يحدد مع أنصاف الحركات أن الجذر الواوى فى السامية الجنوبية الغربية والسامية الشرقية قد حل محله فى السامية الشمالية الغربية الجذر اليائى : فى العربية والأكادية wld (ولد) – فى العبرية والآرامية yld.

ويمكن أن تعد الاحتكاكية المرتبطة بالموقع لحروف (بجدكفت) سمة للصوامت لافتة للنظر فى الآرامية (b, p, g, k, d, t بعد حركة، (b, p/f, ḡ, ḵ, ḏ, ṯ)، على حين ظلت هذه الوحدات الصوتية – الصامتية فى العربية ثابتة (ب، ج/ج معطشة وك ود وت دون الفاء). ويستدل على سمات فارقة أخرى من معالجة الأصوات الحنجرية والحلقية الاحتكاكية : الهمزة والحاء أو الغين والخاء التى احتفظ بها فى حد ذاتها فى العربية الشمالية والعربية الجنوبية القديمة (والأوجريتية أيضاً) ولكنها دمجت فى الآرامية إلى همزة وحاء، ومن تغيرات الأصوات بين الأسنانية والصفيرية حسب الجدول التالى :

السامية الأولي	*š	*ś	*s	*z	*ṣ	*t	*d	*t	*d
الآرامية القديمة	š	s	s	z	ṣ	s	q	s̀	z
الآرامية الحديثة	š	s	s	z	ṣ	t	c	t	d
العربية	s	s̀	s	z	ṣ	z̠	d	ṯ	ḏ
العربية الجنوبية القديمة	s^1	s^2	s^3	z	ṣ	z̠	ḏ	ṯ	ḏ

فإذا ما أراد المرء تفسير هذه الصورة تفسيراً مفصلاً أيضاً فإنه يتضح حقاً أن الإرث السامى الأولى قد استمر مع الأصوات بين الأسنانية فى العربية والعربية الجنوبية القديمة، بينما ابتعدت الآرامية عن ذلك ابتعاداً كبيراً، حيث يمكن أن يعد انتقال d > q > ᶜ (على سبيل المثال ᶜrqa، صارت فى وقت متأخر arᶜa' وفى العربية أرض) أمراً دالاً على ذلك. وبالنسبة للأصوات الصفيرية تشغل العربية فى المقابل موقعاً متميزاً، وبخاصة حين لم يقع التبادل الذى أنجزته š > ś و s > š فى العربية الجنوبية القديمة (وكذلك فى العبرية) حيث يبدو أن تقدم بعض إشارات إلى ذلك(٣١).

وبالنسبة لمجال المورفولوجيا (الصرف) يجب أن نكتفى ببعض ملاحظات مقتضبة. ويمكن هنا بوجه خاص أن تتقدم مثالاً على الضمائر المختلفة ضمير الشخص الغائب المنفصل (ضمائر الإحالة إلى متقدم)، الذى ينطق فى المفرد فى آرامية الدولة hu أو hi (مؤنث) وفى العربية فى المقابل هُوَ وهِىَ. وتوجد لدينا صيغ شديدة التباين من «اللهجات» المختلفة فى العربية الجنوبية القديمة. ففى السبئية يستشهد للمذكر بـ h' و hw' أو hwt وللمؤنث فى صورة مطابقة بـ h' و hy' و hyt، بينما يوجد فى القتبانية s ¹w و s¹wt للمذكر و s¹yt للمؤنث. وبخلاف ذلك ما تزال توجد صيغ مع t فى الأثيوبية (wa'atū، وللمؤنث ya'at i) وقبل كل شيء فى الأكادية القديمة، حيث يمكن أن يستشهد بخلاف ذلك عليه فى حالة الرفع šut وفى حالة النصب šu'wāti (إلى جوار su' āti). وفى هذه الصيغ تقترب العربية الجنوبية القديمة والأكادية كذلك من السامية الأولى التى يستنتج منها المرء لذلك صيغة المذكر huwa والمؤنث šiyā، أكثر من العربية والآرامية. ويمكن بشكل مشابه لذلك تماماً أن ندلل على صيغ الجمع أيضاً التى هى فى العربية (هُم (-ُ)) والمؤنث : هُنَّ، وفى الآرامية القديمة كذلك humu (ولا شاهد للمؤنث) ولكنه فى العربية الجنوبية القديمة hmw و hmt (فى السبئية) أو s¹m و s¹mt (فى القتبانية، والمؤنث غير معروف أيضاً).

وبالنسبة للواحق الضميرية يوجد للغائب فى العربية الجنوبية القديمة اختلاف لهجى مشابه، كما هى الحال مع الصيغ المنفصلة فيه تتقابل الصيغ القتبانية بـ s1- (المفرد الشائع s1- أو حسب الأسماء الجمع المذكر s¹ww- والمؤنث s¹yw والجمع المذكر s1m- والمؤنث لا شاهد له) مع تلك



الصيغ التى فى السبئية بـ h– (hw -h–) فى المفرد الشائع بوضوح، وفى الجمع hm– و hmw– = مذكر والمؤنث hn–). ويتحقق التفريق فى الجنس بالنسبة للواحق الجمع مع المخاطب والغائب فى الآرامية القديمة والعربية والعربية الجنوبية القديمة بشكل مشترك من خلال m(م) لصيغ المذكر و n (ن) لصيغ المؤنث، إلا أن الآرامية الحديثة(السريانية hon – أو hen –) انفصلت بوضوح من خلال صيغ تذكر بصيغ الأكادية šunu – للمذكر أو šina – المؤنث، عن اللغات السامية الغربية الأخرى.

وقد عد بلا شك ما يسمى «جمع التكسير» سمة تلفت النظر بوجه خاص فى اللغات السامية الجنوبية الغربية فى مجال بناء الاسم. وتفترض بقايا لهذه الظاهرة فى اللغات السامية الأخرى أيضاً، ومع ذلك يجب على المرء أن يبرز أنه على سبيل المثال يمكن أن تقع suhrum «خدم» ليس جمعاً لـ suhārum (عبد). ويعد تطور هذا النظام لبناء الجمع فى العربية نتيجة خاصة، أما فى العربية الجنوبية القديمة فإن عدد الأبنية المكنة على ما يبدو ضئيلة للغاية، حتى أنه لا يمكن التعرف هناك نتيجة للنطق الخاطئ بشكل محتمل على جموع كثيرة أيضاً. أما ما يخص التصريف المعتاد للاسم فإن العربية تشغل موقعاً متميزاً على اعتبار أنها قد احتفظت فى المفرد إلى جانب الأكادية القديمة وحدها بالنهاية الإعرابية السامية الأولى: الضمة (فى الرفع)، والكسرة (فى الجر) والفتحة (فى النصب)، بينما لم يبق فى الآرامية والعبرية من ذلك إلا بقايا متحجرة. وتشكل المقارنة بالعربية الجنوبية القديمة صعوبة : فبخلاف نهاية الجر (الإضافة) – h (y)، التى لها شواهد فى المعينية بوجه خاص، لا يمكن قراءة النهايات الإعرابية للمفرد من النصوص. إن من المعتاد أن تتعقب حركة الحالة الإعرابية فى الأكادية القديمة، وفى العرية الجنوبية القديمة يوجد غالباً ما يسمى «التمييم»(يقابل فى العربية التنوين، إذ يلحق الاسم المنون فى الرفع ميم بدلاً من النون) الذى ليس له – وبخاصة للتعريف – أى دلالة (awilum (الرجل أو رجل)). ويقع التمييم فى العربية الجنوبية القديمة فى حالة التوكيد.

(s¹n' هذا الرجل). وقد عرفت الثمودية أيضاً التمييم وفى الواقع فيما يبدو، مع وظيفة الأداة النكرة، فى مقابل وقوع التنوين فى العربية الفصحى. ويمكن بالتمييم والتنوين أن يرد المثنى والجمع الصحيح أيضاً فى أغلب اللغات السامية، حيث تضاف حركة قصيرة (فتحة، ضمة، كسرة) غالباً أيضاً مع حركة الحالة الإعرابية الطويلة مثال ذلك فى الإبلية išūnu' (رجال) وفى العربية : كتابان. وبينما لا يسقط التمييم / التنوين فى الجمع والمثنى إلا قبل حالة الإضافة فإنه يقل فى المفرد أيضاً، حين يعرف بالأداة (فى الآرامية والعربية الجنوبية : فى حالة التوكيد). وهكذا توضح هذه النظرة العامة المكانة المميزة للعربية داخل اللغات السامية (انظر فيما يلى ص ٢٥). فهى وحدها فيها تنوين فى الأعداد الثلاثة (المفرد، المثنى، الجمع)، وهى لا تتبع تلك المجموعة من اللغات القديمة التى تستغنى عن الأدوات. ويضاف إلى ذلك أيضاً أن العربية تعرف وحدها أيضاً فيما يبدو فى المفرد الممنوع من الصرف، أى لا تستخدم فى الإعراب إلا نهايتان إعرابيتان، ويقتصر فى اللغات الأخرى على المثنى والجمع.

	مفرد	مثني	جمع (مذكر)	الأداة
الأكادية	M	N	-	–
الإبلية	M	?	(?) N	–
العمورية القديمة	M	?	?	–
الأوجريتية	-	M	M	–
الآرامية	(M)	N	N	(- ā)
العبرية	(M)	M	M	ha (-n)
لعربية الجنوبية القديمة	M	N	N	(-n)
الثمودية	م			هـ (ن) –
العربية – الفصحى	ن	ن	ن	(١) لـ –

وننتقل الآن إلى تصريف الفعل ، ونتوقع بسبب ثراء العربية الضخم فى الصيغ أن نجد فى هذا المجال سمات فارقة كثيرة . وتجعل وفرة المادة المتاحة من الضرورى أن نقتصر على ملاحظات شكلية بوجه عام عن مجالين جزئين أكثر أهمية فى الفعل ؛ وهما بناء الجذور المشتقة والزمن . ويبدو من الضرورى ابتداءً أن نشير إلى أن العدد الكبير للغاية من النظرة الأولى من تقييدات الجذر فى العربية (١٥ وإن كانت فى بعض الجذور نادرة جداً بالمقارنة بـ ٧ فى العبرية) يتحقق فى لغات أيضاً مثل الأكادية والأثيوبية . ومن البدهى أن تكون وسيلة التقييد مختلفة كلية فى نوعها : فإذا وجد فى الأكادية خاصة جذور كثيرة تتوسع بـ -ta – و tan-– ، فإنه يقع فى العربية خاصة جذور ذات حركة طويلة بعد الأصل الأول (فَاعَلَ وتَفَاعَلَ) . وما تزال تلك الجذور مستعملة فى غير العربية ، أى فى الأثيوبية، ويمكن لذلك ، حتى ولو لم تجز علامات الإملاء والترقيم (الكتابة) فى العربية الجنوبية القديمة أن نكون على يقين من هذه العلاقة ، أن نعد هذه الظاهرة مميزة للسامية الجنوبية الغربية . وبالنسبة للجذور الأخرى التى تميز العربية ، يمكن أن نجد على الأقل أشكال تواز مبعثرة ، فمثلاً تطابق صيغة (افعلّ) مع الصيغة الأكادية (utnennu) «توسل» تقريباً . وتجد العربية نفسها هنا فيما يبدو كما هى الحال مع بعض الجذور المزودة بالسابقة ت (تَفَعَّلَ ، تَفَاعَلَ) ، وهى منتشرة فى السامية الغربية كلها على أرض السامية الأولى تماماً . غير أن ثمة تجديداً سامياً غريباً يظهر إمكانية بناء المبنى للمجهول من خلال مجرد تغير فى نطق الحركة (قالب ضم فكسر ففتح (كتَب) أو ضم ففتح (يكتب) . وربما تقع هذه الإمكانية فى غير السامية الشرقية فى العربية الجنوبية القديمة والآرامية (حين يوضع أحياناً المثنى للمجهول pāil فى مقابل فعيل فى العربية ، و par s فى الأكادية) بل إنه ربما يوجد فى الأوجريتية، وبالتأكيد فى العبرية من خلال الجذور puᶜal و hopᶜal ، ثم فى العربية



متى أجاز دائماً معنى الجذر البناء للمجهول .

ويمثل الجذر الدال على السبب مثالاً مناسباً بوجه خاص لمقارنة البناء الشكلى لجذور مفردة فى اللغات المختلفة ، إذ إنه يتأرجح فيه شكل التوسيع الذى يسمه – هذا التوسيع هو السابقة š أو s1 فى الأكادية والأجريتية وفى العربية الجنوبية القديمة باستثناء السبئية وفى الكلمات الأجنبية الأكادية فى الآرامية . ويعد أخيراً فى العربية أيضاً أساس صيغة استفعل . وتوجد من خلال الشكل (-h) السابقة ضمن غيرها فى الآرامية عن العربية الشمالية المبكرة (الثمودية واللحيانية) بينما ظلت (ʔ) منحصرة الآرامية الحديثة والعربية . وربما يجب إبراز أن السابقة عوملت فى صيغ تصريف بالسوابق معاملة مختلفة تماماً : فبينما ظلت -s بداهةً موجودة باستمرار (فى الأكادية ušapris والمعينية ys1 ʿrb) عوملت -h معاملة مختلفة : ففى السبئية احتفظ بها باستمرار (yhbʿs1) ، وقد تأرجحت فى الآرامية yskr إلى جوار yhskr) وفى العبرية أخيراً تسقط باستمرار (yaqtil) . وفى العربية لم يحتفظ بـ(أ) فى أى مكان (يُفْعِل) .

ويضاف إلى ما سبق بعض ملاحظات حول بناء «الزمن». تشترك كل اللغات السامية فى صيغة لاحقة محض توصف فى العادة بأنها الزمن التام (فى الأكادية «حالة الثبات stativ») ، وبينما تخضع الصيغة الأساس فى كل لغة على حدة بوجه عام لتغيرات يتطلبها النبر فقط (فى العربية فَعَلَ وفى العبرية qātal وفى الآرامية qatal) ، ولكنه فى غير ذلك لها طابع موحد، فإنه يوجد للواحق التصريف للمتكلم والمخاطب المفردين وجمع المخاطبين نمطان أساسيان مختلفان ، يتركب منها أحدهما بالتاء والآخر بالكاف . وتتحالف العربية هنا مع السامية الشمالية الغربية وتستخدم اللاحقة اللازمة (فعلتَ وفعلتُ وفعلتم (و)) ، وبذلك تنفصل بوضوح عن الأثيوبية (qabarka, qabārku, qabarkammū) ، وعن الأكادية أيضاً إلى حد ما (parsāta, parsāku, parsā- tunu) ، والبناء الجديد فى الآشورية الحديثة (parsāka, parsākunu) . وللأسف يفتقر إلى شواهد مطابقة من العربية الجنوبية القديمة، بحيث لا يعد الفصل الأدق عن العربية (الشمالية) أمراً ممكناً . وتضع العربية فى مقابل لاحقة الزمن شكلاً من أشكال البناء بالسوابق (يكتب) ووجدت أشكال الخبر الصيغية «النصب» (المضارع المنصوب) ، و«الجزم» (المضارع المجزوم)، و«التوكيد» (المضارع المؤكد) مساغاً إليه أيضاً . وإذا أمكن أيضاً أن يعطى هذا القالب العربى للفعل بتفريقه الصارم بين تصريف السوابق وتصريف اللواحق دون اختلاف صيغى ، انطباعاً غاية فى التكامل فإنه يبدو أن يكون ذلك نتيجة تنظيم ثانوى، ويدل على هذا الفرض أية لغات سامية أخرى قد احتفظت على الأقل بآثار، وإن لم تحتفظ بجدول تصريفى كامل لزمن من خلال سوابق أخرى ، سمته تضعيف الأصل الثانى (فى الأكادية iparras وفى الأثيوبية yaqallal) . وفى الواقع يمكن فى الأكادية أن تقبل كل «الأزمنة» بما فى ذلك حالة الثبات – وتلك بالطبع ليست إلا فى حالة الغائب المفرد – نهايات صيغية ، ومع ذلك فإن النظام الأصلى يبدو أنه قُصر على تيمة «يكتب» ، بغض النظر عن أن كل إشارات الصيغة التى يمكن الاستشهاد خارج الأكادية ترتبط بهذه التيمة ، وتضع الأثيوبية أيضاً واللغات العربية الجنوبية الحديثة وفق دليل ، وربما العربية الجنوبية القديمة صيغة المضارع المنصوب المبنى حسب نموذج yaqtal فى مقابل صيغة المضارع المرفوع yaqattal . وفى الواقع لسنا فى حاجة إلى الاهتمام هنا بالمشكلات الأشد تعقيداً للتطور التاريخى لنظام الزمن – الصيغة فى السامية اهتماماً مفصلاً، إذ تكفى الإشارة إلى أنه قد أسس تواز فكرتين خاصتين بالسوابق فى الحامية أيضاً لإبراز حداثة العربية فى هذا الجانب .

لا يمكن أن يلقى هذا الموجز المقتضب الضوء إلا على بضع وجهات نظر شديدة الدلالة . ولم تعالج فيه مجالات كثيرة مهمة تتضمن أدلة للمقارنة ، مثل مورفولوجيا (صرف) الأفعال الضعيفة (المعتلة) أو النحو أو المعجم. وبرغم إمكانات الملاحظة الصعبة يمكن أن تفترق العربية من خلال خصائصها ، مثل خصائص الأدوات أو ضمير الشخص الغائب المفرد أو اللواحق أو صيغة الفعل الدالة على السببية، بشكل واضح عن العربية الجنوبية القديمة التى تشترك معها فى جموع التكسير مثلاً . ويكفى بالنسبة لعلاقة العربية بالآرامية أن نتذكر الفروق فى مجال الفونولوجيا . بيد أن مميزات العربية يمكن أن نعثر عليها بشكل غير كامل، وربما ينسى المرء أن يشير إلى قدرتها الفائقة ، فى أساس المادة اللغوية القديمة المروية للتعبيرات التى تناسب العلاقات الجديدة . وأخيراً يرجع الفضل فى تلك الكفاءة للعربية فى قدرتها على أن تتطور نفسها إلى العصر الحالى من خلال بقائها حية وأن تصير إلى ما يمكن أن يكون الآن : اللغة السامية للحضارة الحديثة على وجه الإطلاق .



الهوامش والتعليقات

أولاً : هوامش وتعليقات : الدور التاريخى للعربية :

* هذا تمهيد كتاب « الأساس فى فقه اللغة العربية » : (Grundriss der arabischen Philologie) الذى حرره أستاذى العلامة والمستشرق الكبير ڤولفديتريش فيشر W.Fischer. والحق أن ثمة أموراً كثيرة دفعتنى إلى نقله منجماً إلى اللغة العربية، ومن أهمها ثراء المادة العلمية التى يحويها الكتاب، والآراء والنظرات المختلفة لعلماء أجلاء فى تخصصات مختلفة فى فروع فقه اللغة بمفهوم الغرب، والموضوعية الجلية فى معالجة الموضوعات لدى أغلبهم، وليس أدل على ذلك من مسئولية أستاذى الكبير عن الاتجاه الأساسى الذى سلكه هذا المؤلف الضخم الذى يتكون من ثلاثة مجلدات : الأول فى فقه اللغة والثانى فى الأدب والثالث الملحق. ولا يفوتنى هنا أن أنبه القارئ الكريم إلى ما تمتاز به رؤية هذا العالم فى معالجة موضوعات العربية والإسلام بوجه خاص – وهو ما لمسته عن كثب فى أثناء الاحتكاك المباشر فى فترة الدكتوراة وما بعدها – تلك الرؤية ترتكز أساساً على موضوعية ونزاهة وعشق للعربية وتفانٍ فى درسها وحرص على تجنب تلك اللغة التى



استخدمها غيره، وتمس مشاعر العرب والمسلمين، بل وتثير الغضب والنفور مما يمكن أن تتضمنه لغة هؤلاء المغرضين صراحة أو ضمنياً من افتراءات وآراء شاذة ورؤى شديدة الغرابة، تبعد عن المنهج العلمي الموضوعي الدقيق. (المترجم)

* أ) ورد ذلك في أكثر من موضوع من القرآن الكريم، وهذه المواضع هي:

أ - قوله تعالى {وهذا لسان عربي مبين} النحل/١٠٣.

ب- وقوله تعالى: {بلسان عربي مبين} الشعراء/ ١٩٥.

جـ- وقوله تعالى {وهذا كتاب مصدق لساناً عربياً لينذر الذين ظلموا} الأحقاف/١٢ (المترجم).

* ب) ما ذكره المؤلف ليس نصاً في العهد الجديد وإنما هو تلخيص لنص طويل ورد في الإصحاح الثاني من أعمال الرسل ٢/١١ وهو: وظهرت لهم ألسنة منقسمة كأنها من نار، واستقرت على كل واحد منهم، وامتلأ الجميع من الروح القدس، وابتدأوا يتكلمون بألسنة أخرى، كما أعطاهم الروح أن ينطقوا. وكان يهود رجال أتقياء من كل أمة تحت السماء ساكنين في أورشليم. فلما صار هذا الصوت اجتمع الجمهور وتحيروا، لأن كل واحد كان يسمعهم يتكلمون بلغته، فبهت الجميع وتعجبوا قائلين بعضهم لبعض أترى ليس جميع هؤلاء المتكلمين جليليين. فكيف نسمع نحن كل واحد منا لغته التي ولد فيها، فريتون وماديون وعيلاميون والساكنون ما بين النهرين واليهودية وكبدوكية وبنتس وأسيا وفريجية وبمفيلية ومصر ونواحي ليبية التي نحو القيروان والرومانيون المستوطنون يهود ودخلاء كريتيون وعرب نسمعهم يتكلمون بألسنتنا بعظائم الله. (المترجم)

* ج) من المعروف كما تذكر كثير من المصادر العربية وبخاصة الفهرست لابن النديم، أنه تأخرت الترجمات في الأدب واللغة وما يتصل بهما، إذ بدأت الترجمة بنقل المؤلفات اليونانية من خلال السريانية أو منها مباشرة في الفلسفة والمنطق والفلك والرياضة والطب وغير ذلك من العلوم الطبيعية، ولا يمكن أن تغفل دور حنين بن إسحق وابنه ويوحنا بن بختيشوع ومحمد بن موسى المنجم والكندي وعبد الله بن إسحق ومحمد بن عبد الملك الزيات وغيرهم. (المترجم)

* د) ليس هناك أدل على تأكيد مكانة العربية في القرآن الكريم من ورود عبارة {قرآناً عربياً} في مواضع كثيرة؛ وهي:

أ) قوله تعالى: { إنا أنزلناه قرآناً عربياً لعلكم تعقلون} يوسف/ ٢.

ب) وقوله تعالى {وكذلك أنزلناه حكماً عربياً} الرعد / ٣٧.

جـ) وقوله تعالى: { وكذلك أنزلناه قرآناً عربياً} طه / ١١٣.

د) وقوله تعالى: {قرآناً عربياً غير ذي عوج لعلهم يتقون} الزمر/ ٢٨.

هـ) وقوله تعالى: {كتاب فصلت آياته قرآناً عربياً لقوم يعلمون} فصلت/٣.

و) وقوله تعالى: {وكذلك أوحينا إليك قرآناً عربياً} الشورى/ ٧.

ز) وقوله تعالى: {إنا جعلناه قرآناً عربياً لعلكم تعقلون} الزخرف/٣. (المترجم)

* هـ) يقول ابن فارس في الصاحبي في باب القول في حاجة أهل الفقه والفتيا إلى معرفة اللغة العربية ص ٥٠: أقول: إن العلم بلغة العرب واجب على كل متعلق من العلم بالقرآن والسنة والفتيا بسبب، حتى لا غناء بأحد منهم عنه، وذلك أن القرآن نازل بلغة العرب؛ ورسول الله صلى الله عليه وسلم، عربي، فمن أراد معرفة ما في كتاب الله جل وعز، وما في سنة رسول الله صلى الله عليه وسلم، من كل كلمة غريبة أو نظم عجيب - لم يجد من العلم باللغة بداً. (المترجم)

* و) في الحقيقة لا تبعد صورة أبي زيد السروجي (كان شيخاً شحاذاً بليغاً ومكدياً فصيحاً) بطل مقامات الحريري عن هذه الصورة التي رسمها المؤلف، برغم اختلافنا إلى حد معه حول تلك العلاقة التي أقامها بين عالم أو فقيه اللغة وبين هذه الشخصية، فهما وإن كان يتفقان في بعض الخصال يختلفان أشد الاختلاف كما تروى لنا التراجم ومصادر الرجال وكتب الطبقات والسير والأخبار في أمور كثيرة تمس شخصية فقهاء اللغة العرب القدامى. (المترجم).

* ز) لا خلاف حول مسألة الشفاهية في نقل علماء العربية الأوائل اللغة عن الأعراب الفصحاء في مضاربهم نقلاً مباشراً أي سماعاً منهم، وقد ظلت حركة النقل المباشر (الرحلة إلى البادية) مستمرة حتى القرن الرابع الهجري / العاشر الميلادي كما تذكر المصادر العربية. ولولا جهد هؤلاء العلماء في رصد هذه اللغة والأشعار والغريب وشرح ما غمض منها شرحاً مفصلاً لصارت تلك المادة المروية والمدونة في مؤلفاتهم بعد ذلك بلا قيمة. وأظن أن ذلك ما قصده المؤلف في عبارة مقتضبة. (المترجم)

* ح) لم يجانب المؤلف في الحقيقة الصواب حين عبر عن غموض المرحلة الأولى المبكرة للاشتغال بالعربية، فلا يوجد مؤلف يتناول بدقة وتفصيل تلك المرحلة، ولا تذكر الكتب المتأخرة إلا روايات مختلفة عن بدء وضع النحو على يد أبي الأسود الدؤلي (ت٦٩هـ)، ولانعدم بعض روايات أخرى تنسب هذا الوضع إلى غيره من النحاة كنصر بن عاصم وعبد الرحمن بن هرمز. ثم جاءت مرحلة تالية أكثر وضوحاً وروادها ابن أبي إسحق وعيسى بن عمر وأبو عمرو بن العلاء ويونس حبيب، ولم يصل إلينا من أي منهم كتاب مستقل، وإنما وردت آراء متناثرة لهم في كتاب سيبويه تلميذ الخليل وفي غيره. ولا شك في أن من عوامل نشأة الدرس اللغوي الاهتمام بأي الذكر الحكيم وتدبر معانيها الشريفة، بالإضافة إلى الدور الذي يؤديه الإعراب من حفظ القرآن الكريم من اللحن والتوصل إلى معاني الأبنية والتراكيب وحماية الألسنة من تسرب الفساد اللغوي إليها. (المترجم)

* ط) لا يمكن أن نغفل في هذا المقام الجهود التي تبذلها بعض الدول العربية مباشرة أو من خلال المنظمة العربية للتربية والعلوم والثقافة من مساندة جهود بعض الدول الراغبة في تدعيم اللغة العربية فيها وبخاصة في أفريقيا وآسيا أساساً، وفي أوربا وبعض دول الاتحاد السوفيتي السابق مؤخراً، وذلك بوسائل كثيرة منها إمدادهم بالمعلمين والكتب والمصاحف وإنشاء برامج لتعليم اللغة العربية في كافة المراحل وإنشاء الجامعات والمعاهد والكليات والمراكز التي تعلم العربية، بل واستقبال بعض أبناء هذه الدول ليدرسوا في معاهدها وكلياتها، والإنفاق على المشروعات التعليمية وعلى الذين يقومون بتنفيذها وتقديم المنح والأموال اللازمة لاستمرار العملية التعليمية في الجامعات والمعاهد الإسلامية. ودون تفصيل في ذلك فقد أثمرت تلك الجهود المخلصة التي لا تبتغي غير وجه الله وخدمة العربية، لغة القرآن الكريم بشكل لا يمكن أن ينكره إلا جاحد غير منصف. (المترجم)

* ي) تعد مشكلة الازدواجية في العربية أمراً واقعاً لا يمكن تجاهله في كافة الدول العربية، فالطفل يستخدم في البيت والمحيط التي ينشأ فيه لغة (اللغة العامية التي تختلف من بلد إلى آخر)، وحين يدخل المدرسة يتعلم في قاعة الدرس في حصة اللغة العربية فقط في أغلب الأحوال يتعلم لغة أخرى غير التي تعلمها في البيت، فينشأ صراع بينهما في المراحل الأولى، ويجد الطفل صعوبة في التعبير بلغة فصحى عما يريد ويخلط بينها وبين العامية، ولكنه في مراحل متأخرة يتغلب على تلك الصعوبة فيعبر بالفصحى حين تتطلب مواقف معينة ذلك ويتحدث العامية بين أقرانه وفي الحياة العادية. ولكن لا نستطيع أن نغفل اختلاف المتعلمين في درجة إتقانهم العربية من جهة، وغلبة العامية لاستخدامها لدى بعضهم في نطاق أوسع، وعزوف بعض من يتقنها عن استعمالها في مواقف تسبب لهم حرجاً واقتصارهم على استعمالها في المواقف الرسمية فقط، من جهة أخرى - وثمة أمور أخرى كثيرة تقف حجرة عثرة أمام انتشار اللغة الفصحى واستعمالها في مجالات أكثر، أخطرها انتشار الأمية والجهل باللغة في أغلب البلدان العربية. وهو أمر مهين في حقيقة الأمر إذ استطاعت بلاد كثيرة أن تقضي عليه من خلال خطة دقيقة نفذت بإخلاص وأمانة، والعربية اليوم أحوج ما تكون إلى خطة طموحة لتعليمها إذا أريد لها أن تحتفظ بمكانتها الجديرة بها بين لغات العالم المتحضر.



ثانياً: هوامش وتعليقات العربية فى إطار اللغات السامية.

(١) ب. شبولر (١٩٥٤) ٢٠٧.

(٢) فى: ي-ج إيشهورن: j.G. Eichhorn : Repertorium der biblischen und morgenlandischen Literatur. سجل أدب الكتاب المقدس وأدب الشرق مجلد ٨ (١٧٨١) ١٦١.

* ورد فى سفر التكوين الاسم سام فى أكثر من موضع:

ففى الإصحاح العاشر /١. وهذه مواليد بنى نوح. سام وحام ويافث.

وفى الإصحاح العاشر أيضاً ٢١-٢٢. وسام أبو كل بنى عابر أخو يافث الكبير ولد له أيضاً بنون. بنو سام عيلام وأشور وأرفكشاد ولود وآرام.

والإصحاح الحادى عشر، ١٠: هذه مواليد سام، لما كان سام ابن مئة سنة ولد أرفكشاد بعد الطوفان بسنتين. وعاش سام بعد ما ولد أرفكشاد خمس مئة سنة وولد بنين وبنات... هؤلاء بنو سام حسب قبائلهم كألسنتهم بأراضيهم حسب أممهم. (المترجم)

(٣) التكوين ١٠، ٢٦ أو ٢٨ (المصدر السابق، أى حسب كتاب: أ. ايسفلد O.Eissfeld : Einleitung in das Alte Testament تمهيد إلى العهد القديم ص٢٣٨ حوالى منتصف القرن الثامن الميلادى أو قبل ذلك). التكوين ٧ (=p القرن الخامس الميلاد ذكر أن شبا مع ددان جاءوا بعد كوش.

* النص كما ورد فى سفر التكوين، الإصحاح العاشر/٢٦ وما بعدها ويقطان ولد ألموداد وشالف وحضرموت ويارح وهدورام وأوزال ودقلة وعوبال وأبيمايل وشبا وأوفير وحويلة ويوباب... (المترجم)

* ولم تكن اللغات السامية، مجهولة تماماً بالنسبة للعربية، فقد فطن الخليل بن أحمد فى كتابه العين إلى العلاقة بين الكنعانية والعربية فقال (٢٣٢/١): وكنعان بن سام بن نوح، ينسب إليه الكنعانيون، وكانوا يتكلمون بلغة تضارع العربية»، كما فطن ابن حزم الأندلسى إلى العلاقة بين العربية والسريانية والعبرية، فقال فى كتابه (الإحكام فى أصول الأحكام) (٣٠/١). « من تدبر العربية والعبرانية والسريانية أيقن أن اختلافها، إنما هو من تبديل ألفاظ الناس على طول الأزمان واختلاف البلدان ومجاورة الأمم، وأنها لغة واحدة فى الأصل ».

* ورد فى الإصحاح السادس عشر يحكى عن هاجر /١١ وقال لها ملاك الرب ها أنت حبلى فتلدين ابناً. وتدعين اسمه إسمعيل لأن الرب قد سمع لمذلتك. (المترجم)

(٤) أولندورف (١٩٥٨) ٦٦ - ٧٥.

(٥) ف.فون سودن W.von Soden: Grundriss der akkadischen Grammatik: الأساس فى النحو الأكادى، روما (١٩٥٢). S1c.

* يلاحظ أن الرأى الأول هو الرأى السائد عند علماء العربية. أما رأى فون سودن فمرجعه أن ينطلق من اللغة الأكادية وهى لغة مقطعية تقوم أساساً على المقطع المكون من صامت وحركة. (المترجم)

(أ٥) معنى «ماض» لا يستشهد له للصيغ من نمط (يكتب) فى العربية إلا مع الربط بالنفى (أداة النفى) لم.

(٦) ا. م دايكونوف (١٩٦٥) وكذلك ف. ف مولر فى: OLZ ٦٣ (١٩٦٨) من ٣٦٣-٣٦٦، ود. أ. ادزارد D.O. Edzard: Die semito- hamitischen Sprachen in neuer Sicht: اللغات السامية - الحامية من منظور جديد. فى مجلة الآشورية: ٦١ (١٩٦٧) ١٣٧-١٤٩.

(٧) هـ - أ - ماكلور (١٩٧١) .

* هذا هو الرأى الغالب الآن حيث يرى أن موجات الهجرات السامية كان مركزها صحراء شبه الجزيرة العربية، وقد حدثت لأسباب كثيرة على عدة مراحل إلى الشمال والغرب والجنوب. انظر:

I.M. Diakonoff: Semito - Hamitic languages, Moscow 1965.



ولكن فى حقيقة الأمر ليس هذا بالرأى الجديد فقد ذكره بروكلمان فى كتابه المختصر الذى ترجمه د. رمضان عبد التواب ١٩٧٧ بعنوان: فقه اللغات السامية يقول ص ١٢، ١٣. والآن، أين كان يعيش الشعب السامى الأول ؟ هذا سؤال لم يحظ ذات مرة بإجابة مؤكدة، وعلم اللغة لا يمكنه على أى حال أن يشترك فى الإجابة عن هذا السؤال إلا بمقدار ضئيل جداً. ولكن إذا ما تأمل المرء فى أنه قد لوحظ فى العصور التاريخية، كيف أن بلاد الحضارة فى ما بين النهرين وسوريا (الأصح الشام) كانت تكتسحها دائماً وأبداً، موجات من القبائل البدوية القادمة من الصحراء العربية، حتى غمرت أخيراً إحدى هذه الموجات القوية، وهى المسماة بالموجة العربية، كل صدر آسيا وشمالى أفريقيا - إذا تأمل المرء فى كل هذا، فإنه يمكنه حقاً أن يعتقد أن الجزيرة العربية هى المكان الذى يصلح لأن يكون مهد الساميين الأول، ذلك المهد الذى يرجع أن الشعب السامى الذى يقطن الحبشة، قد خرج منه كذلك. أما كيف، ومن أين جاء الساميون إلى الجزيرة العربية ؟ فإن هذا أمر لا يعنينا.

كما أنه لا يزال من غير المؤكد كذلك فى الوقت الحاضر، ما إذا كانت الشعوب السامية التى سبق ذكرها، هى كل الشعوب التى يمكن أن يطلق عليها هذا الاسم أم أنه لا تزال هناك شعوب سامية أخرى مجهولة. (المترجم)

* أثرت ترجمة مصطلح (Isoglosse) بالمفردات المتماثلة ليناسب السياق الذى ورد فيه، وهو يعنى أساساً: خط التماثل اللغوى أو اللهجى أو السمات اللغوية التى يشترك فيها بعض الناطقين بلهجة أو لغة ما لا كلهم أو الخط الفاصل بين منطقتين مختلفتين فى بعض السمات اللغوية. (المترجم)

(٨) أجناتس جويدى (١٨٧٩).

(أ٨) هذه الفرض قد ورد لدى تيودور نولدكه فى: Th. Nöldeke: Die semitischen Sprachen. Leipzig 1899 اللغات السامية.

(٩) ڤولفرام فون سودن (١٩٦٠) ور. هيتسرون (١٩٧٤).

(١٠) التفاصيل لدى ڤ فون سودن فى كتابه W. von Soden Grundriss der akkadischen Grammatik روما ١٩٥٢. S2 قارن أيضاً ا. رينر E.Reiner فى: A linguistic Analysis of Akkadian هاجو ١٩٦٦. وى.ج. جلب I.J. Gelb: Sequential Reconstruction of proto-Akkadian إعادة بناء متعاقب للأكادية الأولى. شيكاغو ١٩٦٩.

* وقد مس بروكلمان هذه المسألة أيضاً ورأيه كما ذكره ص١٢ فى الكتاب السابق ذكره، وهكذا يكاد يكون من المؤكد أن البابليين أو الكثير منهم على الأقل، لم يرثوا لغتهم السامية من أجدادهم الأولين، وكذلك ينحدر الكثير ممن يتكلمون العبرية والآرامية من سكان سوريا (الشام) وفلسطين، من أصول غير سامية. وقد يكون أوضح من هذا، حالة القبائل التى تنحدر من أصل غير سامى فى بلاد الحبشة، وتتكلم مع ذلك اللغة السامية، غير أن الشعب الذى انتشر شمالاً وجنوباً، واضطر شعوباً أخرى إلى التكلم بلغته لا بد أنه كان يعيش يوما ما فى مكان واحد مشترك. (المترجم)

* وتطلق على اللغة الأشورية - البابلية: السامية الشرقية، فى مقابل اللغات الأخرى التى يطلق عليها اسم: السامية الغربية، وهذه الأخيرة تنقسم بالتالى إلى: السامية الشمالية الغربية، وتشمل: الكنعانية والآرامية، والسامية الجنوبية الغربية، وتشمل العربية والحبشية. وقد تطورت، كما هو واضح، لهجات بلاد الرافدين، تطوراً مستقلاً عن كل اللغات السامية الأخرى، فى وقت مبكر جداً، بصرف النظر عن اللغة المصرية. ونحن نسمى هذه اللهجات عادة باللغة الأشورية، بحسب أول مكان اشتهر باكتشافها فيه، والصحيح تسميتها بالبابلية، لأن منطقة مصب نهرى الفرات ودجلة، هى أقدم موطن لهذه اللغة، ومنه انتقلت بالتدرج إلى الشمال، وفى بابل استولى الساميون المهاجرون على الحضارة العالية، لشعب من أقدم الشعوب فى الأرض، وهو الشعب السومرى الذى يبدو أنه لا يمت بصلة القرابة لأى شعب من الشعوب

المعروفة حتى الآن. كما استولى بذلك أيضاً فى الوقت نفسه، على كتابته الصورية. (المترجم)

(١١) م سكاين M. Sekine: The Subdivisions of the North- West Semitic Languages in: ISS 18 (1973) 205-227 تقسيمات اللغات السامية الشمالية الغربية.

* وقد دخل قبل الآراميين إلى بلاد الحضارة فى الشمال، فرع آخر من الساميين وهم يسمون أنفسهم بالكنعانيين، نسبة إلى مركز سكناهم فيما بعد، فى البلاد المنخفضة على ساحل البحر المتوسط. وأقدم مصادرنا فى لغة هؤلاء الساميين، هى بعض التعليقات فى الرسائل المكتوبة بالخط المسمارى واللغة البابلية، التى وجهها أمراء فلسطين الصغار، فى القرن الخامس عشر قبل الميلاد إلى ملك مصر، أمينوفيس الرابع، والتى عثر عليها حديثاً فى «تل العمارنة» بمصر.

(١٢) قارن فى أثناء ذلك ج. بيتناتو G.Pettinato, in: Orientalia ٤٤ (١٩٧٥) ص٣٦١ وما بعدها وفى Reallexikon der Assyriologie (برلين ١٩٦٧) ١٢/٥ S7 ومع ذلك يبدو أن الإبلية حسب معارف أحدث لم تنشر بعد، تتبع مجموعة جديدة وردت بشكل مكافئ إلى جانب السامية الشرقية والسامية الشمالية الغربية، وتوصف هذه المجموعة بالسامية الشمالية الشرقية ومن الممكن أن تنقل إليها الأوجريتية أيضاً (قارن هامش ١٣) بوصفها الممثل الأحدث لها.

* وأقدم المصادر الأصلية للغة الكنعانية بعد ذلك (أى التعليقات التى ذكرت فى الهامش السابق) هو النصب التذكارى لتخليد الملك «ميشع» ملك «مؤاب»، الذى اكتشف فى سنة ١٨٦٨... وأهم اللهجات الكنعانية عندنا هى «العبرية - الإسرائيلية، وأقدم مصادرنا فيها هى «قصيدة دبورة» (الإصحاح الخامس من سفر القضاة) التى ترجع إلى عصر الفتح، أى فى الألف الثانية قبل ميلاد المسيح. (المترجم)

(١٣) ا. أولندورف E.Ullendorff: The Position of Ugaritic within the Framework of the Semitic Languages. Ullendorf (1977) 114-118 In : Tarbiz 24 (1954-55) 121-125. = موقع الأوجريتية داخل مخطط اللغات السامية.

وى. ايستلايتنر J.Aistleitner: Studien zur Frage der Sprachverwandtschaft des Ugaritischen: دراسات حول مسألة القرابة اللغوية للأوجريتية In : Acta Orienta v lia (١٩٥٧) ص ٢٥١ - ٢٠٧، و٨ (١٩٥٨) ٥١-٩٨.

وم. داود M. Dahood: The Linguistic Position of Ugaritic in the light of Recent Discoveries. الموقع اللغوى للأوجريتية فى ضوء الاكتشافات الأخيرة.

In : Sacra Pagina 1 (1959) 269-279.

(١٤) س- سجرت S. Segert : A Grammar of Phoenician and Punic نحو الفينقية والبونية، ميونخ وبخاصة ص١٦.

* من أهم اللهجات الكنعانية إلى جانب العبرية الفينيقية ونحن نعرف الأصوات الصامتة الفينيقية، معرفة دقيقة نوعاً ما، عن طريق نقوش عديدة، قد يرجع بعضها إلى القرن التاسع أو العاشر، غير أن معظمها يرجع إلى ما بعد القرن الخامس فقط بروكلمان، الكتاب السابق ص ٢٠.

ويقول أيضاً ص٢١: وقد نشر الفينيقيون لغتهم، عن طريق مستعمراتهم، فى أهم بلاد شاطئ البحر المتوسط، غير أنها لم تربح أرضاً ثابتة فى الواقع إلا فى شمالى أفريقيا، فى قرطاجنة وضواحيها وتسمى هناك «اللغة البونية». ونحن نعرف هذه اللغة كذلك من عدة نقوش رديئة، معظمها قصير جداً مع الأسف، غير أننا لا نعرف النطق الحقيقى للغة إلا من بعض الأشعار... إلا إنه يرجح أن هذه الأشعار، لم تكتب مع الأسف صحيحة منذ البداية، كما أنها شوهت على أية حال، تشويهاً شديداً فيما بعد، على أيدى النساخ، ولذلك فإنها لا تفهم فهماً كاملاً مؤكداً. (المترجم)

(١٥) ف. م. ت بول F.M.T. Böhl : Die Sprache der Amarna-Briefe mit besonderer Berücksichtigung der kanaanismen. Leipzig 2, 1968. لغة رسائل تل العمارنة مع عناية خاصة بخصائص كنعانية.

* الرسائل مكتوبة كما أشرنا من قبل بعد هامش ١١ - بالخط المسمارى واللغة البابلية - ولكن يتعرف على هذه اللغة من خلال بعض التعليقات فى هذه الرسائل. (المترجم)

(١٦) س سجرت S. Segert: Die Sprache der moabilischen königsinschrift. In: Aror 29 (1961) 197-268 لغة نقش الملك المؤابى. (الذى يسجل كما قلت انتصار الملك ميشع).

(١٧) س. سجرت S.Segert: Altaramaische Grammatik Leipzig 1975 نحو الآرامية القديمة.

(١٨) ج جربينى. G. Garbini : La Lingua di ya udi. لغة يؤدى فى Annali dell'Insituto Orientale di Napoli ٣٦ (١٩٧٦) ١٢٣-١٢٢.

وب-ديون P. - E. Dion: La Langua de ya udi. Description et Classement de l'ancien parler de Zancirli dans le cadre des langues sémitiques du nordouest. O.O. 1974.

(١٩) ى. هوفتيتزر وج فان كوى J. Hoftijzerand G. der kooij : Aramaic Texts from Deir Alla. Leiden 1976 نصوص آرامية من دير علا.

* مرت الآرامية بمراحل مختلفة لا يتسع المجال لتفصيلها ونورد فى إجمال ما ذكره بروكلمان فى كتابه السابق ص٢٢: وقد كانت موجة الآراميين هى الموجة التالية التى اكتسحت أرض الحضارة فى الشمال بعد الكنعانيين. وتحدثنا الآداب الآشورية والبابلية، منذ القرن الرابع عشر قبل الميلاد عن قبائل آرم أو أخلامى التى تعيش عيشة البدو، وتتجول فى الصحراء غربى بلاد الرافدين وتهدد حدود أرض الحضارة بأعمال اللصوصية، وتقيم الحكومات الساقطة مرة أخرى سريعاً. وقد تقدم هؤلاء من الصحراء إلى الشمال الغربى، فاكتسحوا بالقوة البلاد، التى يقطنها أقوام من غير الساميين، ذوو حضارة عالية، واندمجوا فيهم وأجبروهم على استخدام لغتهم.

ويبين لنا كذلك كيف تكونت آرامية الدولة ودورها السيادى على منطقة كبيرة، فيقول ص ٢٢، ٢٣: وقد رأينا فيما مضى أن الآراميين كانوا يتقدمون شيئاً فشيئاً، فى أراضى الدولة الآشورية، حتى وصلوا أخيراً إلى الحكم وأقصوا اللغة الآشورية عن الحياة.

هذا ويمكننا أن نرى من بعض الوثائق الصغيرة، كيف أن الخطوط بدأت تتخلص رويداً رويداً من التأثيرات القديمة، وتجتهد فى أن تمثل الأصوات الآرامية الخالصة. وعندما حل الفرس حل الأشوريين فى الحكم فى صدر آسيا، كانت اللغة الآرامية قد صارت اللغة العامة للتعامل، وامتصت بالتدريج اللهجات الكنعانية أيضاً - وقد كان مركز اللغة الآرامية الرسمى قوياً، فى أثناء حكم الدولة الفارسية كذلك، إلى درجة أن ولاة الفرس فى آسيا الصغرى - حيث لم يكن يعيش إلا عدد قليل من الساميين - كانوا يضربون عملتهم النقدية باللغة الآرامية. وقد عثر كذلك منذ وقت قليل بالقرب من أرامسون التى كانت تسمى قديماً (أرابسوس) فى منطقة كيادوتسين - على نقش باللغة الآرامية والخط الآرامى يتحدث عن عبادة سامية - إيرانية مختلطة، وهو يرينا أن اللغة الآرامية فى تلك الجهات فى العصر الفارسى لم تكن اللغة الرسمية فحسب، ولكنها كانت فى محيط معين، لغة الحياة الروحية مطلقاً. (المترجم)

(٢٠) بالنسبة «للهجات» عربية جنوبية قديمة أخرى انظر بيستون: Beeston (1962) S. 3-9-11.

* يشير بروكلمان إلى انتقال اللهجة المعينية إلى «العلا» فى بلاد الحجاز، لأنها



كانت محطة تجارية، كما أنها توجد كذلك في أماكن أخرى إلى جانب السبئية – أما عن صعوبة فهمها من النقوش التي وردت بها فيقول ص ٣٢: ونحن لا نعرف هاتين اللهجتين، وربما أيضاً لهجة ثالثة إلى جوارهما، وهي لهجة «حضرموت» إلا من نقوش كثيرة وطويلة في بعضها غير أنه يصعب فهمها بسبب خصائصها الدينية الطقسية، بل أكثر من ذلك بسبب تعبيراتها الهندسية الخاصة. (المترجم)

(٢١) أدنى تأريخ من قبل ى: بيرن- J. Pirenne: Paléographie des inscriptions sud-arabes لغة الكتابة القديمة لنقوش عرب الجنوب. Contribution à la chronologie et à l' histoire de l'arabie du Sud antique. T.I Bruxelles 1956 تاريخ أعلى (حوالي ٨٠٠ قبل الميلاد) لدى ف. ف البرايت مثلاً W. F. Albright: Zur Chronologie des vorislamischen Arabien In : Akten des XXIV. Internationalen Orientalischen Kongresses München. Wiesbaden 1959. 153-155. حول تاريخ بلاد العرب قبل الإسلام

(٢٢) قارن ما يلي ص ٣٣ في الأصل.

* وأقدم نص عربي في هذا الشكل (يعني الخط الآرامي في شكله لدى النبط)، عثر عليه حديثاً في «النمارة» بالقرب من دمشق، وهو يرجع إلى عام ٣٢٨ بعد الميلاد. ويزين قبر ملك عربي ولغة هذا النص هي لغة الآداب المتأخرة تماماً على وجه التقريب إلا في بعض صيغ اللهجات الظاهرة فيه كذلك، وتظهر نماذج مشابهة في النقشين العربيين الأحدث سناً: نقش «زبد» بالقرب من حلب ويرجع إلى سنة ٥١٢ أو ٥١٣ بعد الميلاد، ونقش «حوران» جنوبي دمشق، ويرجع إلى سنة ٥٦٨ بعد الميلاد. وإلى جانب العربية، مكتوب في الأول نص سرياني ونص إغريقي، وفي الثاني نص إغريقي. (المترجم)

(٢٣) التايم – شتيل .Altheim - Stiehl (1965) 313ff

٢٤) قارن دائرة المعارف الإسلامية EI II 334a وحول المشكلة أيضاً: التايم – شـتـيـل: Altheim- Stiehl II Die Anfange der arabischen Schrift: Sprache 357-369 (1965) – بدايات لغة الكتابة العربية.

(٢٥) قارن أ. فان دن براندن: A. Van den Branden وهامش ١٢٠، Histoire de Thamoud. Beirut 2 1966 تاريخ ثمود.

(٢٦) حول المطابقة قارن ا. بروم E.C. Broome ورد في سفر حزقيال ٢٧، ٢١: والعرب وكل رؤساء قيدارهم تجار يدك بالخرفان والكباش والأعتدة.

وورد في سفر أرميا ٢٥، ٢٤: وكل ملوك العرب وكل ملوك اللفيف الساكنين في البرية. (المترجم)

* النص في سفر نحميا ١/١٦: وما سمع سنبلط وطوبيا وجشم العربي وبقية أعدائنا أني قد بنيت السور ولم تبق فيه ثغرة... (المترجم)

(٢٧) بالنسبة للتماثل انظر أ. جروهمان A.Grohmann (1965) 273, 23, 48 وغير ذلك ف. كاسكل: W. Caskel, in : Fischers Weltgeschichte Bd. 5 Frankfurt am Main 1962. 378.

(٢٨) عرض أساسي، ولكن لا يوثق به في التفاصيل وفي أثناء ذلك أيضاً صار قديماً جداً لـ ت. فايس روزمارين (1932) T.Weiss Rosmarin.

(٢٩) خلافاً لـ ت فايس روزمارين (١٩٣٢) لا يرد عربي لدى شلمنصر.

* الجندب : نوع من الجراد يصر ويقفز ويطير.

* النص في سفر القضاة ٢٢/٦: واجتمع جميع المديانيين والعمالقة وبني المشرق معاً وعبروا ونزلوا في وادي يزرعيل. (المترجم)

٣٠) تفاصيل ذلك لدى م. فايبرت W. Weippert (1973) 39-85 وبخاصة ص٤٢ والهوامش من ١٣ – ١٥.

٣١) بيستون (١٩٦٢) ص٨.

١-٢-٥ قائمة المصادر والمراجع

Franz ALTHEIM und Ruth STIEHL: Die Araber in der Alten Welt. 5 Bde. Berlin I 1964, II 1965, III 1966, IV 1966, V 1967.

A.F.L Beeston: A Descriptive Grammar of Epigraphic South Arabian. London 1962.

G. BERGSTRÄSSER: Einführung in die Semitischen Sprachen. München 1928, Darmstadr[2] 1963.

Carl BROCKELMANN: Grundriss der vergleichenden Grammatik der Semitischen Sprachen. 2 Bde, Berlin 1908-1913. Hildeshein[2] 1962.

E. C. BROOME : Nabaiati, Nebaioth and the Nabataeans. The linguistic problem. In: JSS 18 (1973) 1-;6.

Anwar G. CHEJNE: The Arabic Language: its role in history. Minneapolis 1969.

I.M.DIAKONOFF: Semito-Hamitic Languages, An Essay in Classification. Mosocow 1965.

Adolf GROHMANN: Arabien. München [3]1963 (Handbuch der Alterumswissenschaft Abt. III 1, Bd. III3).

I.GUIDI: Della sede primitiva dei popoli semitici, In: Memorie dell' Accademia dei Lincei, Ser. III Vol. 3 (Roma 1879) 566-616.

Robert HETZRON: La division des langues sémitiques. In: Actes du Premier Congrès International de Linguistique sémitique et Chamito-Sémitique, The Hague- Paris 1974. 181-194.

Harold A. McCLURE: The Arabian Peninsula and Prehistoric Population. Coconut Grove, Miami Florida 1971.

Sabatino MOSCATI, Anton SPITALER, Edward ULLENDORFF, Wolfram von SODEN: An Introduction to the Comparative Grammar of the Semitic Languages. Wiesbaden 1964 (Porta Linguarum Orientalium N.S.6).

Wolfram von SODEN: Zur Einteilung der semitischen Sprachen. In: WZKM 56 (1960) 177-191.

Berrold SPULER (Hrsg.): Handbuch der Orientalistik. Bd. 3. Semitistik. Köln-Leiden 1954.

Edward ULLENDORFF: What is a Semitic Language? In : Orientalia N. S. 27 (1958) 66-75 = derselbe: Is Biblical Hebrew a Language ? Wiesbaden 1977. 155-164.

M. WEIPPERT: Die Kämpfe des assyrischen königs Assurbanipal gegen die Araber. In: Die Welt des Orients 7 (1973) 39-85.

Trude WEISS ROSMARIN: Aribi und Arabien in den babylonisch-assyrischen Quellen. In: Journal of the Society of Oriental Research 16 (1932) 1-37.





مقدمة فى فلسفة اللغة الحديثة*

ماريا باجراميان*
ترجمة د. أحمد صديق الواحى

"فلسفة اللغة"هى محاولة لفهم طبيعة اللغة، وعلاقتها بالمتحدثين بها وبأفكارهم وبالعالم من حولهم. ويثير فلاسفة اللغة أسئلة مجردة عن اللغة ويحاولون الإجابة عليها، فهم يسألون مثلاً: ما اللغة؟ وما الغرض منها؟ وكيف نتمكن من أن يفهم بعضنا بعضا؟ وتحت أية ظروف يكون لما نقوله معنى؟ وما الذى يعطى للمكونات المختلفة للغة ولكلامنا المعنى الذى يحملانه؟ وما المعنى؟ كما يعنى فلاسفة اللغة بأسئلة حول العلاقة بين اللغة والعالم: هل تشوه اللغة الواقع أم أنها تمكننا من أن نصف ما هو كائن وصفاً دقيقاً؟ وهل صواب ما نقوله أو خطؤه يحدده العالم الخارجى أم تحدده الأعراف اللغوية التى ننشأ عليها؟ وما العلاقة بين الأسماء وبين الموضوعات التى تشير إليها؟

وتحاول فلسفة اللغة أيضاً أن تستكشف العلاقة بين ما نقوله وبين حالاتنا الذهنية ونوايانا. فهل يمكننا أن نفكر بدون اللغة؟ وهل أنماط تفكيرنا تحددها لغتنا التى نتحدث بها؟ وهل توجد "لغة للفكر" ترتكز عليها كل اللغات الإنسانية؟ وكيف نتمكن من أن نتعلم لغة من اللغات؟ هل لدينا ملكة فطرية أم أننا نتعلم الكلام عن طريق ملاحظة سلوك المتكلمين الآخرين؟

إن الإجابات على مثل هذه الأسئلة، أو محاولات الإجابة عليها، هى المصدر الذى تستقى منه مختلف النظريات الفلسفية للغة، وأهمها نظرية المعنى، ونظرية الإشارة، ونظرية التفسير.

نبذة تاريخية

إن الاهتمام الفلسفى باللغة قديم قدم الفلسفة ذاتها. فقد بحث أفلاطون فى "أقراطلوس" Cratylus* العلاقة بين الأسماء وبين الموضوعات، وتناول أموراً نعتبرها اليوم ضمن فلسفة اللغة.(١) كما أظهر معظم الفلاسفة منذ أفلاطون حتى الآن قدراً من الاهتمام باللغة. فعلى سبيل المثال كان رينيه ديكارت (١٥٩٦-١٦٥٠)، مؤسس الفلسفة الحديثة، يؤمن بوجود لغة عالمية تمثل أساساً تقوم عليه اللغات المختلفة التى تستخدمها الجماعات الإنسانية، ويرى اللغوى الحديث نوم تشومسكى أن ديكارت قد بشر بنظرية فطرية القدرات اللغوية.(٢) كما عنى هوبز ولوك بالعلاقة بين اللغة وبين التفكير والأفكار. فقد كتب هوبز يقول: "وبعد أن رأينا أن الحقيقة تتمثل فى الترتيب السليم للأسماء فيما نقرره من أقوال، فإن من يتحرى الحقيقة على وجه الدقة فى حاجة إلى أن يتذكر ما يرمز إليه كل اسم يستخدمه، وأن يضعه فى موضعه طبقاً لذلك، وإلا فإنه سيجد نفسه واقعاً فى شبكة من الكلمات، كطائر اصطيد بالدبق، كلما حاول الفكاك منه كلما ازداد التصاقاً به".(٣) وكان لوك يرى أن "استعمال الكلمات... يمثل معالم خارجية لأفكارنا الداخلية".(٤)

وعلى الرغم من الاهتمام باللغة، فإن الشواغل الأساسية للفلسفة حتى بداية القرن العشرين كانت أبعد من أن توصف بأنها شواغل "لغوية". فقد أرسى قدامى الفلاسفة، بدءاً من فلاسفة ما قبل سقراط، تقليداً من التأمل الميتافيزيقى استمر حتى العصور الوسطى. إذ كانوا منشغلين فى المقام الأول بأسئلة تتعلق بطبيعة الوجود، وطبقات الموجودات، وماهياتها، ووحدتها، وتباينها، وما إلى ذلك. غير أنه بمجىء ديكارت تغير محل الاهتمام الفلسفى من قضية ما هو موجود إلى قضية ما هو معروف، فقد أدى مناخ الشك الذى ولده عصر النهضة وانهيار الثوابت العلمية والدينية إلى إعطاء الأولوية القصوى لأسئلة من نوع: "كيف لنا أن نعرف أى شئ على الإطلاق؟" و "ما الدليل الذى نملكه على ما نزعم معرفته؟" فكان كل من الفلاسفة العقلانيين والفلاسفة التجريبيين من ديكارت فصاعداً، مشاركين- كل على طريقته- بمشروع وضع أسس إثبات المعرفة، أى أنهم قد كانوا مهتمين أساساً بقضايا إبستمولوجية.

لكننا مع بداية القرن العشرين شهدنا تغييراً جذرياً. فقد بدأ الانشغال باللغة يهيمن على الفلسفة، حتى أعطاها "طورها اللغوى".(٥) ولم يشمل هذا التغيير مجرد زيادة فى كم الاهتمام بالمسائل اللغوية، بل تعدى هذا إلى إعادة طرح الأسئلة الفلسفية القديمة طرحاً لغوياً. وهكذا أصبحت اللغة تعتبر هى الوسيلة الأولى لفهم المشكلات الفلسفية وحلها.

وجاءت أعمال الفلاسفة المسئولين مسئولية مباشرة عن هذا التحول، وهم جوتلوب فريجه فى ألمانيا وبرتراند رسل وجى. إى. مور فى بريطانيا، بمثابة رد فعل إزاء تيارات الفلسفة السائدة فى ألمانيا وبريطانيا فى نهاية القرن التاسع عشر. ويمكننا أن نعثر على جذور ما عرف بـ"الثورة التحليلية" فى تمرد فريجه على المذهب النفسى الألمانى ورفض رسل ومور المذهب المثالى البريطانى.(٦) وقد أراد هؤلاء الفلاسفة أن يستبدلوا بمذهبى الكانطية الجديدة والمثالية السائدين واقعية فلسفية صارمة. وكانوا مهتمين فى المقام الأول بطبيعة الحقيقة، وبالواقع، وبالعلاقة بين الفكر وبين العالم الخارجى، وكانوا ينشدون معرفة الواقع وعلاقاته بالتفكير الإنسانى. على أنهم كانوا يؤمنون أيضاً بأن الواقع لا يمكن دراسته مباشرة بدون دراسة الوسيط الأساسى للتفكير فيه ووصفه، ألا وهو اللغة. فكان اهتمامهم باللغة باعتبارها كياناً مجرداً يعبر عن الفكر، كياناً يمكن لبنيته



- إذا أحسن تحليلها- أن تكشف عن بنية الواقع، ولم يكن لديهم أى اهتمام يذكر بالاستعمال الفعلى للغة فى سياقها الاجتماعى.(٧)

وكانت أهم ملامح الفلسفة التحليلية، فى بدايتها، هى:

(أ) التأكيد على دقة المحاجة والوضوح، باعتبارهما هدفين ومنهجين فى الوقت ذاته؛

(ب) عدم الاهتمام بتاريخ الموضوع؛

(ج) التأكيد على العلاقات بين الاهتمامات الفلسفية واهتمامات العلوم الطبيعية (ويعبر رسل عن رأى العديد من الفلاسفة التحليليين حينما يقول إن الفلسفة هى فى جوهرها فلسفة علم، وأنها لا تختلف عن العلوم المتخصصة إلا فى عمومية مباحثها)(٨)؛

(د) الإيمان بأهمية اللغة باعتبارها وسيلة لفهم المسائل الفلسفية، بما فى ذلك المسائل التى تتناول العلاقة بين العالم، أو الواقع، وبين الفكر؛

(هـ) تبنى منهج التحليل والاعتماد على المنطق الصورى باعتباره أداة لتحليل المسائل الفلسفية وتوضيحها.

وكانت الفلسفة التحليلية فى البداية تعتبر أداة لتقسيم الفكر وتحليله إلى مكوناته النهائية، تماماً كما تحلل الكيمياء المواد الطبيعة. وكانت الأدوات المنطقية المكتشفة حديثاً فى هذه الرؤية هى أدوات التحليل، وكانت اللغة هى الوسيط الأساسى المفترض أن يحلل من خلاله الفكر.(٩) وكان الاعتقاد أن تحليل اللغة سيكشف عن البنى المنطقية غير الظاهرة، ومن هنا جاء مصطلح "الفلسفة التحليلية". وقد أحدث فريجه ورسل ثورة فى المنطق باستحداثهما طرقاً جديدة فى التعبير عن الشكل المنطقى للغة بواسطة رموز شكلية. وأدت هذه الطرق المبتكرة إلى خلق الأمل فى إمكانية بناء لغات كاملة منطقياً أو لغات مثالية، لغات تخلو من أشكال التباس المعنى الموجودة فى اللغات العادية، وتستطيع أن تعبر عن الحقائق العلمية تعبيراً واضحاً ودقيقاً.

ورغم أوجه التماثل العديدة، يمكننا أن نرصد تغييراً فى التناول فى أعمال الجيل التالى من الفلاسفة التحليلين. فقد استلهم فلاسفة "دائرة فيينا"، المعروف مذهبهم بـ "الوضعية المنطقية"، كثيراً من آرائهم من فهم مبسط بعض الشىء لأفكار لودفيج فتجنشتاين فى العشرينيات من القرن العشرين. وقد ربط هؤلاء الفلاسفة معنى الجملة بشروط التحقق منها.(١٠) وكان أهم إسهام لهم فى فلسفة اللغة تأكيدهم على الربط بين المعنى وبين الشروط المعرفية، مثل مناهج التحقق منه. وتميز نظرية المعنى التحققية بين الجمل الخبرية التحليلية وبين الجمل الخبرية التركيبية، فتزعم أن الجمل التحليلية، مثل جمل المنطق والرياضيات، هى جمل صحيحة بفضل معنى الحدود التى تحويها، وأنها لا تخبرنا بأية معلومات عن العالم الخارجى. أما الجمل التركيبية فهى أقوال عن العالم الخارجى، ومعناها هو منهج التحقق منها أو تأكيدها بالوسائل التجريبية. وكما أوضح تايلر بيرج، "كان من المفترض أن يفسر المبدأ التحققى أسباب إخفاق الفلسفة، وبخاصة الميتافيزيقا. وكانت الفكرة من وراء ذلك هى أنه ما دامت الفلسفة لا تقدم أى وسيلة للتحقق مع معظم أقوالها، فإن هذه الأقوال لا معنى لها. ولكى يصبح للفلسفة معنى ولكى تقدم لنا معرفة، كان يجب أن تقلد الفلسفة العلم فى ربط أقوالها بطرق لاختبار صحتها"(١١). وهكذا فإن الوضعيين المنطقيين يمثلون نقلة طموحة فى فلسفة اللغة، تعتبر بمقتضاها النظريات الصحيحة للمعنى هى وسيلة حل المشكلات الفلسفية القديمة؛ إذ "دعت الحركة الوضعية، المتأثرة بفريجه عبر رسل وكارناب وفتجنشتاين، إلى الرأى القائل بأن دراسة المعنى اللغوى هى نقطة الانطلاق السليمة للفلسفة. فقد كان من المفترض أن اللغة والمعنى يظهران توافقاً مبدئياً أفضل من أى نقطة انطلاق تقليدية أخرى، مثل طبيعة التصورات أو المبادئ الميتافيزيقية الأولى" (١٢).

وكان من الملامح الشائعة فى فلسفة اللغة التحليلية فى بداياتها عدم الثقة باللغات العادية. فقد كان فريجه على سبيل المثال يرى أن "من يريد تعلم المنطق من اللغة مثله مثل شخص بالغ يريد أن يتعلم كيف يفكر من طفل. فحينما أوجد البشر اللغة كانوا فى مرحلة تفكير تصويرى طفولى، فاللغات غير مصنوعة طبقاً لمقاييس المنطق" (١٣). وكان يرى أنه ينبغى على الفلسفة أن تحاول تحرير الفكر من "الأشياء التى لا تفرضها عليه إلا طبيعة وسائل التعبير اللغوية"(١٤). وإحدى المشكلات العديدة للغات العادية -طبقاً لفريجه- هو أن تلك اللغات غامضة وتحوى جملاً المسند فيها غير محدد تحديداً واضحاً (مثل "هو طويل" أو "هو أصلع") وبالتالى لا تنجح فى الإشارة إلى مقصودها. وكان فريجه يأمل فى أن يتم فى نهاية الأمر ابتكار لغة كاملة أو مثالية- بالاستعانة برموزه المنطقية- تستطيع التعبير عن الأفكار تعبيراً دقيقاً. وكانت "الكتابة التصورية" Be-griffsschrift* التى ابتكرها عام ١٨٧٩ والرموز المنطقية التى اخترعها فيها خطوة نحو بناء تلك اللغة المثالية الدقيقة.

وعلى نحو مشابه رفض رسل اللغات العادية باعتبارها غير مناسبة للفهم العلمى والمنطقى السليم للفكر وللعالم. إذ يرى رسل أن اللغات العادية- مثل اللغة الإنجليزية- يمكن أن تؤدى إلى معتقدات ميتافيزيقية مغلوطة وأن تساعد على تكوين رؤية زائفة عن العالم عن طريق إعطاء "أهمية ميتافيزيقية لمصادفات كلامنا".(١٥) وكان رسل مهتماً بتحليل مكونات اللغات العادية، لا لشىء إلا ليكشف النقاب عن الشكل المنطقى الصحيح للتعبيرات اللغوية التى شوهها شكلها النحوى. وبالمثل اعتبر الوضعيون المنطقيون الفلسفة نقداً للغة، وانخرطوا فى محاولة بناء لغة مثالية تناسب التعبير عن نتائج البحث العلمى.

وبدءاً من الثلاثينيات من القرن العشرين ظهر اهتمام جديد بآليات عمل اللغات العادية، جاء فى البداية مكملاً للانشغال بالجوانب الشكلية للغة وبمحاولة بناء لغة مثالية، ثم حل شيئاً



فشيئاً محل هذا الانشغال. فقد بدأ تركيز فلاسفة اللغة يتحول من تحليل اللغة تحليلاً مجرداً إلى النظر فى كيفية عمل اللغة اليومية فى سياقاتها الاجتماعية. وبدأ فلاسفة اللغة يركزون على ما "يفعله" الناس باللغة أكثر من تركيزهم على خصائصها المجردة. فبينما كان الجيل السابق مهتماً بالمسائل الدلالية والتركيبية، جاءت هذه الحقبة الجديدة من فلسفة اللغة مهتمة بالمسائل البراجماطيقية.

وبدأ توجيه الانتقاد إلى هذا الفهم الضيق المحدود للغة. وأول من بدأه لودفيج فتجنشتاين، حيث هاجم آراءه التى كان قد عبر عنها فى كتابه "رسالة منطقية-فلسفية" (١٩٢١) Tractatus Logico- Philosophicus، حيث كان قد تجاهل تعدد أوجه الاستعمال اللغوى وركز على وظيفة واحدة للغة وهى دورها فى تمثيل العالم الخارجى أو تصويره. ومع ظهور مجلده المسمى "الكتابان الأزرق والبنى" (١٩٥٨) (١٦) The Blue and Brown Books الذى ضم محاضراته التى ألقاها على طلابه بجامعة كمبريدج فى الثلاثينيات، أحدث فتجنشتاين تغييراً جوهرياً فى فلسفة اللغة. فقد رفض آراءه السابقة عن شروط وجود المعنى وعن العلاقة بين اللغة وبين العالم، وبخاصة نظرية التصوير الدلالية التى كان ينادى بها والقائمة على افتراض وجود علاقة توافق أو انعكاس بين الجمل الخبرية اللغوية وبين الحقائق المستقلة عن الذهن. لكنه فى هذه المرحلة الجديدة تبنى نظرة أخرى للمعنى تقوم على النظر إلى استعمال اللغة فى سياقها الاجتماعى والبيولوجى، أو ما أسماه "شكل الحياة".

وشهد منهج اللغات العادية مزيداً من التطور مع أعمال فيلسوف جامعة أكسفورد جيه إل أوستن. إذا كان من رأى أوستن أن عدم الالتفات إلى التفاصيل الدقيقة الخاصة بعمل اللغة قد أدى بالفلاسفة إلى أخطاء جسيمة فى التصورات. فهذا المفهوم الضيق للغة وهذا التركيز على النواحى التقريرية للمنطوقات اللغوية قد دفعا بالفلاسفة إلى الوقوع فى أخطاء مختلفة، منها ما أسماه أوستن "المغالطة الوصفية": أى افتراض أن الكلمات لا تستخدم إلا للوصف. فالعديد من المشكلات والاهتمامات الفلسفية التقليدية- مثل الشك فى العالم الخارجى، والحجة القائمة على الوهم، والحرية والجبرية- يمكن حلها عن طريق التحليل العميق والعناية الشديدة بصحة استخدام المصطلحات.(١٧)

وقد كان لفتجنشتاين وأوستن- رغم الاختلافات العديدة بينهما- هدف مشترك، وهو النظر فى الاستعمالات الفعلية للغة والاهتمام بجوانبها البراجماطيقية، وذلك لاكتشاف أصول المسائل الفلسفية الغامضة. فقد كانا يعتبران الفلسفة نشاطاً فاعلاً، وبالنسبة لفتجنشتاين على وجه الخصوص كان هذا النشاط نشاطاً علاجياً مجدياً فى تحليل المشكلات الفلسفية وحلها. وكانا يؤكدان أن المشكلات النفسية غالباً ما يكون مردها إلى سوء استخدام اللغة (ومن هنا جاءت مقولة فتجنشتاين الشهيرة: "الفلسفة معركة نخوضها ضد وقوع تفكيرنا فى سحر اللغة").(١٨) كما رفضا المشروعات التأسيسية ومشروعات بناء الأنظمة الفلسفية الطموحة التى تميزت بها اتجاهات من سبقهم من الفلاسفة واتخذا موقفاً سلمياً قد يبدو غريباً فى نظر الفلاسفة التقليديين.

ومن بين الشخصيات المهمة الأخرى التى أسهمت فى فلسفة اللغة العادية فى الأربعينيات والخمسينيات من القرن العشرين الفيلسوف جلبرت رايل، الذى كان أعظم تأثير لأعماله فى مجال فلسفة العقل. وكان رايل- مثله مثل أوستن وفتجنشتاين- يؤمن بالدور العلاجى للفلسفة. وكان أهم إسهاماته وأكثرها أصالة وابتكاراً هو الفكرة القائلة بأن بعض المبادئ الفلسفية (مثل ثنائية العقل والجسد) تنشأ من التعامل مع تعبيرات تنتمى أصلاً إلى المجال اللغوى المنطقى كما لو كانت تنتمى إلى مجال آخر، اعتقاداً مثلاً بأن "العقل" ينتمى إلى الأشياء الجوهرية المادية لا إلى نوازع السلوك. وقد كان رايل يحاول مثل أوستن أن يضع يده على "الأصول من التعبيرات الاصطلاحية اللغوية للأخطاء المتكررة فى بناء الأفكار والنظريات المنافية للعقل".(١٩) وبهذا فقد كانا يقتديان بـ"مور" فى إعطاء الأولوية للأحكام العقلية المقبولة لدى الحس العام والحدس على التنظير الفلسفى.(٢٠)

وقد ركز الجيل الأول من فلاسفة اللغة على اللغة باعتبارها فى المقام الأول وسيلة لقول جمل خبرية صائبة (أو خاطئة) عن العالم. وعلى خلاف ذلك ركز فلاسفة اللغات العادية على الدور البراجماطيقى والوظيفة الاتصالية للغة، إيماناً بأن الدراسة التفصيلية لكيفية عمل اللغات العادية من شأنها أن تعيننا على فهم المشكلات الفلسفية التقليدية. ونستطيع هنا أن نحدد جزءاً مهماً من الخلاف بين فلاسفة اللغات العادية، فرغم أن كلا الفريقين مقتنع بأن المشكلات الفلسفية نابعة- إلى حد ما على الأقل- من التباس المعانى والغموض المتأصل فى اللغة العادية، فقد انتهج الفريقان منهجين متناقضين فى محاولة حل تلك المشكلات. فقد دعا فلاسفة اللغة المثالية إلى إصلاح شامل فى لغتنا العادية عن طريق إظهار الشكل المنطقى الصحيح الذى ترتكز عليه تقريراتنا. أما فلاسفة اللغات العادية فقد نادوا بمحاولة فهم اللغات العادية بصورتها القائمة فهماً أعمق، ولكنهم لم يستشعروا الحاجة إلى ضرورة تحسين هذه اللغات أو إصلاحها. وكان القاسم المشترك بين هاتين المرحلتين من مراحل الفلسفة التحليلية هو اعتبار اللغة نقطة الانطلاق للفلسفة، وعدم الالتفات إلى الجوانب التاريخية، والتأكيد على وضوح الفكر والتعبير، والاهتمام بطريقة التحليل.(٢١) على أنه فى الوقت الذى ركز فيه رسل وفريجه وفتجنشتاين فى بداياته والوضعيون المنطقيون على التحليل المنطقى، فإن فلاسفة اللغات العادية الذين ساروا على نهج مور كانوا أكثر اهتماماً بالتحليل التصورى، وهو ما يستلزم النظر فى الاستعمال العادى للغة. وكما يوضح بى إم هاكر:



إن "التحليل التصورى" - بالشكل الذى مارسه فلاسفة بريطانيا بعد الحرب- جاء خلفاً لأسلوب مور فى التحليل، حيث أبقوا على مصطلح "التحليل" ولكنهم استبعدوا منه معنى التفكيك إلى مكونات أبسط. وبالمثل فقد أبقوا على مصطلح "التصور"، ولكنهم تخلوا عما ارتبط به من معان واقعية مُوريّة أو أفلاطونية. وبهذا المفهوم أصبح "التحليل التصورى" يعنى بشكل مبسط تناول المسائل الفلسفية عن طريق تقديم وصف لاستخدام تعبير لغوى معين ولعلاقاته المحكومة بالقواعد بالتعبيرات الأخرى عن طريق التضمين والاستبعاد والافتراض المسبق وغير ذلك.[٢٢]

ويمكن التأريخ لبداية المرحلة التالية من الطور اللغوى فى الفلسفة التحليلية بعام ١٩٥١، وهو العام الذى نشر فيه كواين مقاله عظيم الأثر "عقيدتان للتجريبية".

بعد تولى النازيين السلطة فى ألمانيا والنمسا واندلاع الحرب العالمية الثانية، اضطر كثير من الفلاسفة المرتبطين بدائرة فيينا والوضعية المنطقية إلى الفرار إلى الولايات المتحدة. وكان من أهمهم ردولف كارناب وألفريد تارسكى وهربرت فيجل وكيرت جودل، الذين كان لذهابهم إلى أمريكا أكبر الأثر فى تطورات الفلسفة الأمريكية بعد ذلك. وكانت المدرسة الفلسفية المستقرة فى الولايات المتحدة هى البرجماتية، التى بدأت مع سى إس بيرس ووليام جيمس وجون ديوى، وأكملها سى آى لويس. وكان الفلاسفة البراجماتيون جيمس وديوى وبيرس يركزون على العلاقة بين الحقيقة وبين ما ينفع أو ما هو مفيد. وكانوا يؤكدون على أن الحقيقة هى إحدى خصائص النتيجة النهائية للبحث العلمى الناجح الذى يمكننا بدوره من السيطرة على الطبيعة. كما كانوا يرون أن الأسئلة المتعلقة بالمعنى والحقيقة أسئلة لا يمكن الإجابة عليها إلا بالإشارة إلى كيفية عمل الأشياء فى الواقع الفعلى. وقد تأثر كثير من الفلاسفة الأمريكيين المعاصرين بالمفاهيم البراجماتية للحقيقة والمعرفة، وبخاصة فيلهلم فان أورمان كواين، وهيلارى بوتنام، وخاصة فى كتاباته الأخيرة، وريتشارد رورتى.[٢٣] غير أن فلسفة اللغة الأمريكية تشكلت أكثر ما تشكلت بردود الفعل تجاه أعمال مؤسسى الفلسفة التحليلية الأوربيين.

والفلسفة الأمريكية عامة (وفلسفة اللغة خاصة) فى فترة ما بعد الحرب هى أكثر تشعباً وتبايناً فى اتجاهاتها من أن يسهل إيجازها فى الحيز المتاح هنا. على أنها تحمل عدة سمات بارزة. فمن أهم أشكال التحول فى الاتجاه فى إطار التقليد التحليلى لفلسفة اللغة فى صورتها الأمريكية رفض وجود هدف نهائى للتحليل، أو على الأقل عدم الالتفات إليه. فلم تعد فلسفة اللغة تهتم بتحليل المفاهيم نزولاً إلى مكوناتها النهائية، كما أنها لا تحاول تقديم الشروط اللازمة والكافية لتعريف المصطلحات أو التصورات الهامة فلسفياً أو لتطبيقها. كما أن فلسفة اللغة منذ الخمسينيات تخلت إلى حد كبير عن اهتمامها بالمسائل النحوية الخاصة بتركيب الجملة، وهى التى أصبحت مقصورة على علم اللغة. وفى الوقت نفسه هبطت الاعتبارات البراجماتية إلى مرتبة ثانوية، إن لم تكن قد تعرضت للتجاهل التام. أما اهتمام فلاسفة اللغة الأمريكيين المعاصرين فيتركز على الدراسة المنهجية والأميل إلى التجريد للغات الإنسانية، بشكل يجمع بين الدقة المنطقية الفائقة والرغبة فى فهم اللغات العادية لا إصلاحها.[٢٤] كما تتسم فلسفة اللغة الأمريكية المعاصرة بتدافع قوتين متناقضتين، فمن ناحية يوجد الاتجاه السلمى quietist التفريغى deflationist. فبتأثير من كواين، أعلن فلاسفة متباينون مثل بول وباتريشيا تشيرشلند وريتشارد رورتى نهاية الفلسفة، على الأقل بشكلها التقليدى.[٢٥] فعلى سبيل المثال أدى إنكار كواين لوجود فارق بين التحليل والتركيب إلى مبدأ "انعدام التحديد" indeterminacy فى الترجمة، وهو ما أدى بدوره إلى الشك فى مجرد إمكانية التنظير عن المعنى أو قول أى شئ منهجى عنه. ولهذا معنى شديد الأهمية، وهو أن فلسفة اللغة عند كواين تقوض مجرد إمكانية وجود فلسفة للغة باعتبارها نظاماً فلسفياً مستقلاً.

أما القوة الدافعة الثانية فى فلسفة اللغة الأمريكية المعاصرة بمعناها العريض، والمعارضة لهذا الاتجاه السابق، فتتمثل فى الرغبة فى الانخراط فى تشييد النظريات الميتافيزيقية. إذ تتسم المناهج الفلسفية التى طورها سول كريبكه وروث باركان ماركوس وديفيد لويس[٢٦] بتشعباتها الميتافيزيقية القوية. ويستخدم أولئك الفلاسفة أفكاراً من المنطق الصورى الشكلى formal modal logic، كما يستخدمون أسلوب "العوالم الممكنة" أداة نظرية لمناقشة المشكلات الفلسفية المختلفة وحلها. وقد أدخل كل منهج من تلك المناهج صاحبه فى التزامات ميتافيزيقية قوية، مثل الماهوية essentialism فى حالة كريبكه وروث باركان ماركوس، والواقعية الشكلية *modal realism أو الالتزام بالواقع مع وجود عوالم ممكنة كما فى حالة ديفيد لويس. ولم تلق هذه النتيجة أى قبول سواء من الاتجاهات الرافضة للميتافيزيقية والتى انتشرت بين الوضعيين المنطقيين فى الثلاثينيات من القرن العشرين أو من فلاسفة اللغات العادية فى الأربعينيات.

كما حدث شكل آخر من أشكال الخروج عن الأهداف الأصلية للجيلين الأول والثانى من فلاسفة اللغة التحليليين. ويتمثل هذا فى التحول المهم من التركيز على دراسة العلاقة بين اللغة و بين العالم إلى التركيز على دارسة العلاقة بين اللغة وبين العقل البشرى. فقد ركز الفلاسفة التحليليون، فى الأعوام الأربعين الأولى من فلسفة اللغة، على العلاقة بين اللغة وبين العالم الخارجى: فى حين ركز فلاسفة اللغات العادية على العلاقة بين المتحدثين وبين لغتهم. غير أن الأعوام العشرين الماضية قد شهدت اهتماماً متزايداً بدراسة العلاقة بين العقل



البشرى (والمخ بمعناه البيولوجى) وبين اللغة، ويرجع بعض هذا الاهتمام إلى أن كثيراً من الأسئلة التى يطرحها فلاسفة اللغة- والتى أحصيتها فى بداية هذه المقدمة- لا يمكن إجابتها بغير الرجوع إلى خصائص العقل البشرى. ففلسفة اللغة عند الفلاسفة الأمريكيين أمثال جيرى فودور وبيل لايكان وتايلر بيرج وروث ميليكان لا تنفصل عن فلسفة العقل. كما طور فلاسفة آخرون، مثل دونالد ديفيدسون، نظرياتهم الخاصة باللغة جنباً إلى جنب مع نظرياتهم عن العقل.

القضايا

يوجد خيط مشترك يربط بين أعمال الفلاسفة الذين نعرض لهم هنا، وهو انشغالهم بقضايا الإشارة والمعنى- وكلاهما من المباحث الأساسية لفلسفة اللغة.

نظريات الإشارة

إننا نستخدم اللغة فى الأغلب لنصف وضع الأشياء فى العالم، أو لنعبر عن معتقداتنا ورغباتنا وآمالنا فيما يتعلق بالعالم. وإذا كنا نعتقد بأن أفكارنا لها علاقة بالعالم (ومن الصعب أن نعتقد بغير ذلك)، فإن الكيفية التى تنشأ وتستمر بها هذه العلاقة من خلال اللغة تصبح ذات أهمية كبيرة. وتهدف نظريات الإشارة إلى تفسير الكيفية التى تتصل بها مكونات معينة لأية لغة بالعالم الخارجى. وأكثر تلك الصلات أساسية تتم من خلال الأسماء التى تشير إلى موضوعات معينة أو تميزها من بين غيرها من الموضوعات. وإذا استطاع الفلاسفة أن يفسروا العلاقة بين الأسماء وبين المسميات، فإنهم سيكونون قد خطوا خطوة أولى ولكنها شديدة الحسم نحو فهم العلاقة بين اللغة وبين العالم.

ويرجع الاهتمام بمسألة الإشارة إلى أفلاطون(٢٧)، كما كان موجوداً أيضاً فى فلسفة العصور الوسطى.(٢٨) وفى القرن التاسع عشر فرق جون ستيوارت ميل بين مشار الكلمة de-notation وبين مضمونها connotation، معتمداً فى ذلك على أفكار فلاسفة العصور الوسطى، ومبشراً فى الوقت نفسه بالانشغال بمسائل الإشارة فى الفلسفة التحليلية. ويرى ميل أن مشار الكلمة يتمثل فى كل الموضوعات التى تدل عليها تلك الكلمة، أما مضمون الكلمة فهو معناها أو الصفات التى تحدد تلك الكلمة*. (ويقول ميل أن أسماء الأعلام ترتبط بموضوعات ولكنها لا تحمل أى مضمون).(٢٩) لقد كان ميل فى الحقيقة يدعو إلى شكل مما يمكن اعتباره أبسط الرؤى للإشارة وأكثرها إقناعاً من نواحى عدة، وهى النظرة القائلة بأن الأسماء ترمز إلى الموضوعات أو تدل عليها. غير أن هذه النظرة للعلاقة بين الأسماء والموضوعات توحى بأنه لابد أن يكون لكل اسم موضوع يدل عليه، ويجعل معنى هذا الاسم ثابتاً لا يتغير. ولهذا الفهم نتائج عديدة غير مقبولة. فهو بداية لا يمكّننا من تفسير معنى الجمل التى تحوى أسماء فارغة - أى أسماء لا مشار لها ولا حامل لها. فإذا كانت الأسماء الفارغة أسماء بلا معنى لما استطعنا أن نفهم جملة مثل جملة "البابا نويل له لحية بيضاء"، ولكن هذا لا يحدث، وبالتالى فإن هذا التفسير البسيط ليس بالتفسير الصحيح. وبالإضافة إلى ذلك، فإن نظرية الإشارة عند ميل لا تفسر لنا جمل الوجود المنفية مثل "البابا نويل ليس موجوداً". فإذا كان استخدام اسم "البابا نويل" يلزمنا بالاعتقاد بوجوده، فإن نفى هذا الوجود ينطوى على تناقض ذاتى. وبصفة عامة، يجب أن يكون بإمكان أية نظرية للمعنى والإشارة أن تفسر لنا كيف نستطيع أن نستخدم اللغة لتقول كلاماً له معنى عن موضوعات لا وجود لها، تماماً كما نقوله عن موضوعات نؤمن بوجودها. فنحن بحاجة إلى نظرية للإشارة تعتبر بمقتضاها جملة "الدب القطبى أبيض" جملة ذات معنى وصادقة، وجملة "وحيد القرن أسود" جملة ذات معنى وزائفة، وفى الوقت نفسه لا تلزمنا بقبول وجود الحيوان الخرافى "وحيد القرن". ونسمى هذه الطائفة من المسائل المتعلقة بنظريات الإشارة بـ"مشكلة الوجود".

وثمة صعوبة أخرى تنشأ مما هو ملاحظ عامة من أن الموضوع الواحد يمكن أن يسمى بطرق كثيرة مختلفة. فجملة "سوبرمان هو سوبرمان" جملة تكرارية ولا تضيف أية معلومة جديدة على الإطلاق، فى حين أن جملة "سوبرمان هو كلارك كنت" تضيف معلومة جديدة، رغم أن الجملتين جملتا هوية تشيران إلى المسمى ذاته. ولا تعيننا "نظرية الإشارة" البسيطة التى عرضنا لها فى تفسير هذه الخاصية الملغزة التى تتميز بها "جمل الهوية"، وهى المشكلة التى تسمى بـ"مشكلة الهوية".

وقد احتلت نظريات الإشارة موضع الصدارة فى المناقشات المختلفة لفلسفة اللغة فى القرن العشرين. وقد كانت مشكلتا الوجود والهوية هما نقطتى الانطلاق فى المناقشات الأولى حول مفهوم الإشارة. فالهموم التى بدأت مع فريجه وبرتراند رسل استمرت مع كيث دونيلان وهيلارى بوتنام وسول كريبكه وجاريث إيفانز وتايلر بيرج. وكما سنرى فإن فريجه، فى مقاله الذى ارتاد به أرضاً جديدة، تناول كلتا القضيتين بالتمييز بين المعنى sense والإشارة reference. ويمكن أن يشار للموضوع الواحد بأكثر من طريقة، فالاسمان "نجم الصباح" و"نجم المساء" يشيران إلى كوكب واحد وهو كوكب "الزهرة". ولهذين الاسمين كما يقول فريجه معنيان senses مختلفان ولكن لهما إشارة واحدة. ويتيح لنا التفريق بين "المعنى" و"الإشارة" استخدام الأسماء الفارغة، وهى أسماء لها معنى sense ولكن ليس لها إشارة، مثل "البابا نويل" استخداماً مفيداً. كما تبين لنا أن جمل الوجود المنفية لا تلزمنا بقبول وجود الأشياء التى ننكر وجودها. وهكذا فإن التفريق بين المعنى والإشارة يحل مشكلة الوجود. كما أنه يحل مشكلة الهوية، لأنه يسمح لنا بالتمييز بين جمل الهوية التى تحوى كلمات لها المعنى نفسه والإشارة ذاتها وبين



تلك التى تحوى كلمات لها إشارة واحدة ومعانى مختلفة.

وحاول رسل أن يتناول مشكلتي الهوية والوجود بدون استخدام تعبير "المعنى"، ذلك التعبير الغامض الذى أطلقه فريجه. ويرى رسل أن الأسماء هى فى الغالب "أوصاف" تأخذ صورة الاسم. ويعطى كثير من الأسماء، مثل "ملك فرنسا الحالى"، الانطباع بأنها تشير إلى أشياء حقيقية، ربما بسبب الشكل النحوى الذى تحمله. على أنه بمجرد الكشف عن الشكل المنطقى لها من خلال التحليل يصير واضحاً أنها لا تشير إلى شئ. ويرى رسل أن "الإشارة" تتحقق بأحد طريقين، أولهما هو الإشارة المباشرة، أو الإشارة بالتعرف، وهى حالات نادرة مثل كلمة "أنا" أو "هذا" (حينما تستخدم لتمييز أحد المعطيات الحسية) أو "الآن". أما سائر استخدامات الكلمات التى تشير إلى موضوعات، بما فى ذلك الإشارة بأسماء الأعلام، فتتم عن طريق استخدام أوصاف مرتبطة بالموضوع المشار إليه.

وقد وضع كل من فريجه ورسل الإطار العام لكل ما جاء بعدهما من مناقشات لموضوع الإشارة. وتنقسم ردود الفعل إزاء ما أثاراه من أسئلة إلى أقسام عامة عديدة. فمن ناحية نرى خلافاً واضحاً بين أولئك الفلاسفة الذين يعتقدون ـعلى مذهب فريجه ورسل– أن المعنى والإشارة يجب تفسيرهما فى إطار العلاقة بين اللغة وبين العالم، وبين أولئك الفلاسفة الذين يؤمنون بأن ما يشير إلى الموضوعات ليست الأسماء، وإنما هم الأشخاص الذين يستخدمون تلك الأسماء فى سياقات محددة. فعلى سبيل المثال، تحدى بيتر ستروسن (٣٠) عام ١٩٥٠ نظرية رسل فى الأوصاف، وذلك بالتفرقة بين "الجملة" باعتبارها كياناً لغوياً يتبع قواعد النحو ويمكن أن يكون ذا معنى، وبين "الجملة الخبرية" التى يقررها الأفراد المتحدثون باللغة. ويجب– كما يرى ستروسن– تفسير الإشارة بما يفعله الناس حين يستخدمون الكلمات والجمل. وقد كتبت كثير من المقالات فى ضوء نقد ستروسن لرسل، مما يمثل جانباً من جوانب التوتر بين فلاسفة اللغة الذين يركزون على اللغة باعتبارها كياناً مجرداً وبين فلاسفة اللغة الذين يؤكدون على دراسة اللغة كما يستخدمها المتحدثون بها فى إطار سياقات محددة.

ويوجد رد فعل مختلف بعض الشيء إزاء نظريتى الإشارة لدى فريجه ورسل، وهو ما يتبدى فى أعمال سول كريبكه وهيلارى بوتنام، اللذين تأثرا بآراء كيث دونيلان. وقد كان دونيلان واحداً من الذين أسسوا الرأى القائل بأنه يجب لتفسير الإشارة أن نضع فى الاعتبار الكيفية التى يرتبط بها الاسم مع الموضوع المشار إليه من خلال الاستخدامات المتتابعة لهذا الاسم بواسطة كثير من المتحدثين عبر الزمن. وقد أخذت هذه الفكرة التعبير المكتمل لها فيما أسماه كريبكه وبوتنام "التفسير السببى للتسمية". ويعد التفسير السببى نقداً لأحد جوانب رؤية رسل للإشارة لأنه ينكر أن إشارة كل اسم علم ثابتة بأحد الأوصاف.(٣١) كما ينكر هذا التفسير ما يقترحه فريجه من أن معنى sense أى اسم يحدد إشارته ويساعدنا على فهم دلالته. وطبقاً لهذه الرؤية فإن ما يحدد إشارة أى اسم هو عملية التسمية أو التلقيب الأولى والتى يرتبط من خلالها الاسم مباشرة بالموضوع المشار إليه، وإذا ما استخدم الاسم للإشارة إلى نفس الموضوع فى مناسبات أخرى بعد ذلك فإن هذا الاسم يحتفظ بمعناه. ومن هذا المنظور فإن العالم– وليس آراء الأفراد من المتكلمين أو نواياهم – هو الذى يحدد إشارة الاسم ومعناه. وبعض عناصر هذا التفسير السببى للإشارة كانت موجودة من قبل فى العمل الرائد الذى قامت به فيلسوفة المنطق روث باركان ماركوس. فقد كانت ماركوس ترى أن الدور الدلالى لأى اسم علم هو تمييز وليس وصف المسمى. كما بشرت أعمالها أيضاً بماهوية كريبكه وبوتنام. على أن هناك جانباً آخر من أعمال ماركوس، حيث تنتقد رؤى الاعتقاد المتمركزة حول اللغة، مثل رؤية ديفيدسون.

ومن أكثر المناقشات المعاصرة فائدة حول مصادر الإشارة والمعنى ومحدداتهما تلك التى تندرج تحت ما يسمى بـ"المذهب الخارجي externalism والمذهب الداخلي internalism" فطبقاً لمفهوم "الخارجيين"، فإن ما يدور بالذهن أو ما يقال يعتمد أساساً على الأشياء والأحداث فى العالم الخارجى أما "الداخليون" فيرون أن المحتوى الذهنى "الضيق" لمعتقدات المتكلم هو الذى يحدد المعنى الذى يقصده. ويعتبر إيفانز وبيرج من الأمثلة التى تلقى الضوء على بعض أهم جوانب هذا النقاش. إذ يقول جاريث إيفانز إن التفسير السببى لإشارة أى اسم يجب أن تدعمه اعتبارات تتعلق بالمعتقدات والمعلومات المرتبطة بهذا الاسم. وبدون هذا الإجراء، كما يمضى إيفانز، لا يمكننا فهم الحالات التى يتغير فيها معنى الاسم. أما تايلر بيرج فقد أدخل عنصراً جديداً فى مناقشة المذهب الخارجي. إذ يرى بيرج أن الاستخدام الاجتماعى وليس مجرد الأشياء الخارجية يجب أن ينظر إليه باعتباره مصدراً هاماً من مصادر تحديد إشارة الاسم ومعناه، إضافة إلى كونه وسيلة لتمييز محتوى الأفكار والمعتقدات.

فكما كتب بيرج:

"إن المحصلة الأساسية لهذه {المناقشات الأخيرة} عن الإشارة هى أنها صورت الإشارة باعتبارها تعتمد على أكثر من مجرد معتقدات الفرد واستنتاجاته وقدراته على التمييز. إذ يبدو أن الإشارة تعتمد على مراحل متتابعة من اكتساب المعنى وعلى الطبيعة الفعلية للبيئة المحيطة، وليس على مجرد معتقدات الشخص القائم بالإشارة وقدراته على التمييز. وتوحى هذه النتيجة بأن الإشارة لا يمكن أن تنحصر فى مجرد الحالات النفسية للأفراد، إلا إذا تم تمييز تلك الحالات نفسها جزئياً بالإشارة إلى علاقة الفرد بالمجتمع أو بالبيئة المادية أو بكليهما معاً".(٣٢)



نظريات المعنى

إن الاهتمام بالمسائل المتعلقة بالمعنى والتعبير عنه هو الملمح الأساسى الذى يميز فلسفة اللغة. وإذا كانت نظريات الإشارة تفسر لنا كيفية ارتباط الكلمة بالعالم الخارجى، فإن المسائل المتعلقة بالمعنى تتجاوز قضية الإشارة. فيجب مثلاً أن تفسر لنا نظرية المعنى كيفية ارتباط الكلمات بعضها ببعض وارتباطها بمعتقدات قائليها ونياتهم.

ويمكننا أن نفرق بين العديد من المداخل المتباينة للمعنى. ويتصل أحد هذه المداخل بالجدل الذى استمر طويلاً بين أنصار دراسة اللغات العادية وبين من يعطون الأولوية لدراسة اللغات المثالية ودراسة اللغة فى صورتها المجردة. وكان هذا، كما رأينا فى العرض التاريخى السالف، يمثل نقطة خلاف رئيسية بين فلاسفة اللغات العادية وبين الجيل الأول من فلاسفة اللغة التحليلين. وقد قدمت تفرقة فريجه بين المعنى والإشارة إلى فلسفة اللغة نظرية للمعنى والإشارة معاً. غير أن اهتمام فريجه كان منصباً على اللغة باعتبارها مفهوماً مجرداً، لا ظاهرة معاشة. وعلى جانب آخر فإن هناك أعمالاً تتناول قضايا المعنى التى يثيرها استعمالنا للغات العادية. فيؤكد فتجنشتاين على الاستخدام الجمعى للغة، بينما يقدم أوستن بدايات نظرية للفعل الكلامى، أما جرايس فيحاول إثبات أن المعنى اللغوى يجب تحليله وتفسيره فى إطار نوايا الأشخاص المشتركين فى فعل التواصل act of communication، وبهذا فإن جرايس يضع بعض أفكار أوستن داخل الأطر الأكثر تنظيراً والتى كان يفضلها الجيل السابق من فلاسفة اللغة. وما يفصل هؤلاء الفلاسفة الثلاثة عن الجيل السابق هو تأكيدهم على دراسة بشر من لحم ودم يتحدثون اللغات العادية والنظر فى نواياهم ومعتقداتهم وأفعالهم.

وتهتم بعض أعمال فلسفة اللغة بنظرية المعنى التحققية كما صيغت فى الوضعية المنطقية وبالنقد الذى وجهه إليها كواين. كما تتطرق إلى مسألة إمكانية وجود نظرية للمعنى من الأساس. فكما رأينا فإن الوضعيين المنطقيين اعتمدوا فى نظريتهم للمعنى على التفرقة بين الجمل الخبرية التحليلية والتركيبية، وعلى مبدأ التحقق. ويواجه مبدأ التحقق هذا مشكلة التطبيق الذاتى. فماذا لو طبقنا مبدأ التحقق على ذاته؟ إنه فى ظاهره ليس مبدأ تحليلياً ولا هو قابل للتحقق بالوسائل التجريبية، وعليه- طبقاً للمعيار الوضعى المنطقى للمعنى- فإن المعيار الوصفى المنطقى للمعنى هو نفسه غير ذى معنى. وقد قدم ردولف كارناب أدق الحلول لهذه المشكلة. إذ قال أن مبدأ التحقق هو اقتراح لتوضيح "معنى المعنى": فهو مبدأ عملى يحكم عليه من خلال مدى نفعه. ونادى كارناب بما أسماه "مبدأ التسامح"، وهو مبدأ يتيح استخدام "مبادئ أولية" أو "أطر عملية" على أساس نفعى محض. وعلى هذا يعتبر مبدأ التحقق مبدأ تحليلياً داخل أطر لغوية معينة.

وقد أدى نشر كواين لمقاله "عقيدتان للتجريبية" Two Dogmas of Empiricism إلى هدم تفرقة الوضعيين المنطقيين بين الجمل الخبرية التحليلية والجمل الخبرية التركيبية. وقد بين هذا المقال أن حديث الفلاسفة عن التحليلية (أو الحقيقة بالمعنى فقط) هو حديث على أحسن التقديرات مشكوك فى صحته. واحتج كواين بأنه لا يمكن وضع خط فاصل وقاطع بين حقائق المعنى وحقائق الواقع، ورفض تفرقة كارناب بين المسلّمات النظرية ومسلّمات المعنى التقليدية. ويلقى رفض فكرة التحليلية بظلاله على كل محاولات تكوين نظرية للمعنى. ويبين كواين أننا فى واقع الأمر لا يمكننا أن نفصل فصلاً واضحاً بين قضايا المعنى وقضايا الواقع. ويتبنى كواين رؤية طبيعية دقيقة للغة، قائلاً بأن الطريقة الوحيدة لفهم اللغة هى ملاحظة أنماط المثيرات والاستجابات فى سلوك المتحدثين باللغة. فأنماط قبول الجمل الخبرية ورفضها هى وحدها المعطيات المناسبة لفهم اللغة، وكل المحاولات الأخرى لتكوين "نظرية للمعنى" مصيرها إلى الفشل.

وتتناقض سلوكية كواين اللغوية تناقضاً صارخاً مع رؤية تشومسكى الفطرية لاكتساب اللغة. وقد كشف تشومسكى فى سلسلة من المقالات المفصلة عن أوجه الخلاف بينه وبين كواين.[٣٣] ويرى تشومسكى أن اللغة هى فى الواقع مكون من مكونات المخ البشرى، ومن ثم فإن اكتسابنا للغة وفهمنا لما يقوله الآخرون لا علاقة لهما بملاحظة سلوك المتحدثين الآخرين. كما قال تشومسكى بأن دراسة اللغة فى حاجة إلى إتاحة المجال لوجود جمل تحليلية، وإلا فإننا لن نكون قادرين على فهم جملة مثل "إذا كان جون يطارد جيم، فإن جيم كان متبوعاً بجون" ففهم مثل هذه الجملة يستوجب معرفة بعض الحقائق حول المعانى، مثل الحقيقة الأولية القائلة بأن كون الشخص مطارداً من شئ آخر يتضمن بالضرورة كونه متبوعاً بهذا الشخص الآخر. وليس مجرد الحقائق المتعلقة بسلوك جون وجيم. ويرى تشومسكى أن أى مناقشة فلسفية للمعنى يجب أن تتم من خلال بيانات خاصة بالمكونات الفطرية لقدراتنا اللغوية.

على أن تأثير أعمال كل من كواين وتشومسكى يمتد إلى أكثر مما تتناوله هذه المجموعة. فقد قدم كواين التجربة الفكرية للغوى ميدانى منخرط فى "الترجمة الجذرية"* radical translation للغات كانت لا تزال غير مطروقة، مما قدم للفلاسفة نهجا جديداً وهاماً فى مناقشة العلاقة بين اللغة والمتكلمين بها والعالم الذى يعيشون فيه. أما أعمال تشومسكى فقد حدت بفلاسفة اللغة والعقل، مثل جيرى فودور، إلى التنظير عن "لغة الفكر"[٣٤]، وهى اللغة الفطرية التى يمتلكها كل البشر والتى تقع فى مركز اللغة بالمخ.

كما تهتم نظريات المعنى بالشروط والمتطلبات الواجب توافرها لكى تصبح الجمل ذات معنى. فمع الطور اللغوى للفلسفة، أصبحت الجمل لا الأفكار هى التى ينظر إليها باعتبارها هى الحاملة للصواب أو الخطأ. وأدى هذا التغيير فى



الفهم إلى تقوية الروابط بين الحقيقة والمعنى اللغوى. وطبقاً لأحد الاتجاهات الفكرية البارزة فى هذا الصدد، فإن معنى أى جملة تحدده الشروط التى تكون الجملة فيها صادقة، وعلى هذا فإن فهم جملة ما أو معرفة معناها يعنى معرفة شروط صحتها. ويفترض هذا الاتجاه أن اللغة انعكاس لواقع مستقل عن العقل، وأننا نستخدم اللغة لقول جمل خبرية صادقة (أو زائفة) عن ذلك الواقع، وعلى هذا فإن تلك الجمل تستقى معناها من اقترانها بالشروط التى تشير إليها. وأفضل تعبير عن هذا الرأى هو ما قاله لودفيج فتجنشتاين فى رسالته من أن أية قضية هى صورة أو نموذج للواقع، وأنها لا يكون لها معنى إلا إذا كان ممكناً من حيث المبدأ أن تكون صواباً أو خطأ.

على أن نظريات المعنى التى تعتمد على شروط الصدق تواجه مشكلة عويصة. فبداية، إذا كانت التقريرات لا تحمل معنى إلا إذا صورت بعض الحالات الشأنية states of affairs الممكنة، فإن أى حديث عن العلاقة بين اللغة والعالم سيصبح غير ذى معنى. ويكون لزاماً على الفلاسفة فى تلك الحالة أن يجدوا وسيلة يتحدثون بها حديثاً ذا معنى عن العلاقة بين اللغة وبين العالم، أو أن يتقبلوا- كما فعل فتجنشتاين فى نهاية "الرسالة"- أن فلسفة اللغة بأكملها لا معنى لها. وثمة مشكلة أخرى مرتبطة بهذا، وهى مشكلة إيجاد طريقة لتفسير معنى الجمل التى لا تصف فى ظاهرها حالات شأنية وبالتالى لا تحتمل الصواب أو الخطأ بالمعنى المعتاد.

وقد أظهرت أعمال تارسكى الهامة كيف يمكن تقديم تفسير شكلى للعلاقة بين مكونات اللغة ومكونات العالم بدون الدخول فى مشكلة الإشارة الذاتية ودون تجاوز حدود الحفاظ على المعنى. ولم يكن تارسكى يقصد أن تسهم نظريته فى المناقشات الدائرة حول المعنى فى اللغات العادية، غير أن منهجه فتح الطريق لمعالجة أولى المشكلتين المذكورتين آنفاً. أما أعمال دونالد ديفيدسون فتمثل محاولة لتقديم نظرية مكتملة الملامح للمعنى فيما يختص باللغات الطبيعية، باستخدام مفهوم تارسكى الدلالى للصدق. ويعتبر ديفيدسون الصدق فكرة أساسية ويستخدمها لتفسير المعنى، ذلك أن أية نظرية للصدق بالنسبة للغة ما- كما يرى ديفيدسون- تمكن المفسر من فهم كل منطوق تقريرى للمتحدث الذى يجرى تفسير كلامه. وكما سنرى بمزيد من التفصيل، فإن منهج ديفيدسون يتمثل فى النظر إلى الطرق التى يضع بها كل من المتحدثين والمفسرين الشروط التى تكون فيها الجملة جملة صادقة. وعلى هذا فإن ديفيدسون يمضى فى نفس التقليد الذى أرساه فريجه ورسل وذلك فى دراسته للغة من خلال تحليل شكلها المنطقى، غير أن تحليله لا يصل إلى ما كانا يصبوان إليه أصلاً من إصلاح للغات العادية.

ويقابل نظريات المعنى المعتمدة على شروط الصدق عدد من النظريات المختلفة والتى يمكن أن تندرج مع هذا تحت عنوان واحد وهو "نظريات المعنى المعتمدة على الاستعمال". ومن أهم دوافع وجود النظريات المعتمدة على الاستعمال الاقتناع بأن المعنى لا يمكن أن يكون متعالياً على الدليل. وطبقاً لهذا الرأى، فإن فهمنا للجمل أو الجمل الخبرية فى أى لغة يعتمد على قدرتنا على معرفة أحد شيئين: إما (أ) ما يعتبر دليلاً على صدق هذه الجمل، أو (ب) ما يعد استعمالاً صحيحاً لتلك الجملة بالذات فى ظروف وسياقات معينة.

وكما رأينا، فإن الموقف الأول كان الموقف الذى اتخذه الوضعيون المنطقيون، الذين احتجوا باستخدام مبدأ التحقق بأن معرفة معنى أى جملة يعنى معرفة الشروط أو الأوضاع التى يجب توافرها لتكون جملة صحيحة. وهكذا فإن العلاقة بين المعنى والصدق ما تزال قائمة، لكن عنصر المعرفة البشرية بكل ما له من أهمية أصبح له مكانته أيضاً. أما الموقف الثانى فقد دعا إليه فتجنشتاين فى أعماله الأخيرة فقد قال بأن معنى أى منطوق يتحدد، ولو جزئياً، بالقواعد العامة السائدة فى المجتمع بشأن استعماله فى الظروف الملائمة. وتقدم هذه الرؤية حلاً للمشكلة الثانية التى تواجه نظريات المعنى المعتمدة على شروط الصدق، إذ أن الاستخدام التقريرى ليس إلا واحداً من استخدامات عديدة للغة، وليس له أن يعطينا نموذجا أو مثالاً للتعبير عن المعنى فى اللغة بأسرها.

وقد تبلور الجدل المحتدم بين نظريات المعنى المعتمدة على الصدق والزيف وبين تلك المعتمدة على الاستعمال فى السنوات الأخيرة فيما يسمى بالواقعية الدلالية semantic realism مقابل اللاواقعية الدلالية semantic anti-realism. ومن أبرز المشتركين فى هذا الجدل الفيلسوف مايكل داميت، الذى يعتمد مذهبه فى اللاواقعية على آراء فتجنشتاين وآراء الوضعيين المنطقيين فى اللغة. ويتركز الخلاف بين الواقعيين واللاوقعيين على فكرة الصدق وعلاقته بالمعنى. فالواقعيون كما رأينا يرون أن الصدق مستقل تماماً عن العقل، وأن كل جملة تحمل إما قيمة الصواب أو قيمة الخطأ، حتى إذا لم نكن نعرف أى قيمة تحمل (مبدأ الثنائية bivalence). وقد كان لداميت تحفظات شديدة حول أية نظرية للمعنى تعتمد على المفهوم الواقعى للصدق، لأن مثل تلك النظريات لا تستطيع أن تضع فى اعتبارها الظروف التى يفهم فيها المتحدثون لغتهم. وهو يقول أنه لا يمكن فصل قضايا المعنى عن قضايا الفهم وقضايا وجود مبرر أو دليل على استعمال منطوقات معينة. ولما كان الواقعيون يعتبرون الحقيقة متعالية على الدليل، فإن المعنى بالنسبة لهم يتجاوز الإدراك البشرى أيضاً. ويؤكد داميت على أنه إذا كان المعنى هو الاستعمال، فإن أى نظرية للمعنى لا تصير ممكنة إلا إذا اعتمدنا على مفهوم للصدق يعنى صدق الجملة بمقتضاه قدرتنا- مبدئياً على الأقل- على التحقق من صدقها. وهذا المفهوم للصدق لا يتبع مبدأ الثنائية، لأن الثنائية تعنى ضمناً أنه لابد من وجود جمل لا يمكننا معرفة أو تأكيد صدقها أو زيفها. ويعتقد داميت أن لهذا المفهوم الإبستيمولوجى للحقيقة والمعنى آثاراً عميقة على كيفية فهمنا



لفكرة وجود واقع موضوعى له وجود مستقل عن إدراكنا له. غير أن هذا التغير الميتافيزيقى العميق- طبقاً لرأى داميت- هو الثمن الذى يجب دفعه لقاء مساواة المعنى بالاستعمال.

اتجاهات حالية

أشرنا فيما سبق إلى التحول فى فلسفة اللغة من التركيز على الانشغال بالتحليل المنطقى والتساؤلات عن العلاقة بين اللغة والعالم إلى دراسة العلاقات بين اللغة وبين الفكر والعقل. وتعد "الخاتمة" Epilogue لروث ميليكان عملاً لفيلسوفة من فلاسفة العقل - اللغة ترى أن اللغة هى كيان بيولوجى وأنه يجب دراسة كل جوانبها المختلفة فى إطار فكرة النشوء.

كما أن هناك موضوعات عديدة متداخلة تمثل بؤرة المناقشات الجارية حالياً فى فلسفة اللغة. ومن أهم هذه الموضوعات القضايا الفلسفية المحيطة بالمذهب الخارجى ex-ternalism الدلالى، والقضايا الأولية the apriori والقضايا المتعلقة بالجوانب المعيارية للمعنى. فالمذهب الخارجى الدلالى والنفسى -أو المتعلق بالمحتوى- يقوض الرؤية الديكارتية (والقائمة على الحس العام) السائدة التى تقول بأن من الأفضل لكل مفكر أن يعرف ما يعتقده أو ما يعنيه. فإذا كان معنى ما نقوله ومحتوى ما نعتقده تحددهما عوامل طبيعية واجتماعية خارجية، فإنه لا يحق لنا أن نعتقد أننا المسيطرون على محتوى أفكارنا أو محتوى المعانى التى نقصدها. وبالنظر إلى نقطة بداية النظريات الخارجية للغة والمحتوى فإن هذا الاستنتاج- رغم منافاته للحدس- يبدو حتمياً. وهذه المعضلة وما يترتب عليها من نتائج هى حالياً الموضوع الذى يشغل عدداً من فلاسفة اللغة الشبان.(٣٥)

أما رفض كواين للتفرقة بين التحليل والتركيب فيلقى بظلال كثيفة على موضوع القضايا الأولية. فقد عاد فى السنوات الأخيرة الاهتمام بالقضايا التحليلية والأولية، وبخاصة فيما يتصل بمسألة الجوانب المعيارية للغة. كما كان لإعادة صياغة كريبكه لآراء فتجنشتاين عن الطبيعة العمومية public والمحكومة بالقواعد للغة دور كبير فى المناقشات الجارية عن العناصر المعيارية الداخلة فى اللغة والمعنى.(٣٦) وتتناقض هذه الآراء مع تفسير كواين للغة والذى يتسم بطبيعيته الخالصة وسلوكيته الصريحة. وإضافة إلى ذلك فإن الفيلسوف البريطانى كريسبن رايت يتابع الآن بأسلوب جديد منهج مايكل داميت فى تناول العلاقات بين المعنى والمبرر والاستعمال.(٣٧)

أما بالنسبة إلى الفلسفة فى أوربا، فإن منهج هانز-جورج جادامير التأويلى للمعنى واللغة ونظرية جورجن هابيرماس البراجماتية عن "الفعل الكلامى" لهما تأثير عظيم.(٣٨) كما برز فى فرنسا أتباع "البنيوية" و"ما بعد البنيوية" الذين أفادوا من أسس اللغويات البنيوية التى صاغها فرديناد دى سوسير. وفى فترة لاحقة طور فلاسفة اللغة الفرنسيون من أتباع ما بعد الحداثة، مثل جاك ديريدا، بتأثير من نيتشه وهايدجر، منهجاً مميزاً لدراسة النصوص، يشكك فى شرعية الانشغال التقليدى بالصدق والمعنى والإشارة. ورغم أن لهذا المنهج عظيم الأثر فى الدراسات الأدبية والثقافية، فإنه ليس له بعد أثر يذكر على فلاسفة اللغة المتحدثين بالإنجليزية.(٣٩) ومن الاستثناءات البارزة لهذا ريتشارد رورتى، الذى دعا الفلاسفة فى سلسة من الكتب والمقالات إلى التخلى عما يطمحون إليه من تشييد نظريات عن اللغة والمعنى. وقد وصف كثيراً من اهتمامات فلسفة اللغة، منذ فريجه فصاعداً، بأنها تنتمى إلى الاتجاهات التأسيسية الميتة ومثلها من الآراء التمثيلية عن العقل. ويرفض رورتى الفلسفة التقليدية التى تمجد نظرية المعرفة (الابستمولوجيا) والحقيقة والميتافيزيقا، ويدعو بدلاً من ذلك إلى تفسير تفريغىdeflationary للفلسفة ينحى جانباً تلك المعارك الفلسفية القديمة مثل الخلاف بين الواقعية واللاواقعية الدلالية. وفى مجموعة له من المقالات الهامة عن فلسفة اللغة، ضمها كتابه "الطور اللغوى" The Lin-guistic Turn(١٩٦٧)، قال رورتى أن "مشكلات الفلسفة هى مشكلات اللغة"(٤٠) ، غير أنه أعلن فيما بعد أن فلاسفة اللغة، مثل فتجنشتاين فى المرحلة المتأخرة ومثل كواين وديفيدسون ، قد تسببوا فى موت الفلسفة باعتبارها موضوعاً مستقلاً له منهجه المميز. وأرى أن رورتى فى التسعينيات مخطئ تماماً كما كان فى الستينيات. فمشكلات الفلسفة ليست هى مشكلات اللغة، وإن كان الفهم الصحيح للغة يمكن أن يساعدنا على طرح أسئلة فلسفية أفضل. والفلسفة-بما فيها فلسفة اللغة- لم تمت، بل هى مفعمة بالحياة، وليس أدل على ذلك من كتابات نقادها من أمثال رورتى نفسه التى تضمن استمرار حيويتها. فلحسن طالعنا أن الفلسفة ما زالت كدأبها مقبرة لمن يريدون دفنها.

الهوامش:

* هذه ترجمة مقدمة كتاب ماريا باجراميان "فلسفة اللغة الحديثة"، واشنطن DC، ١٩٩٩.

* تعد "ماريا باجراميان" Maria Baghramian كاتبة هذه المقدمة من أهم المتخصصين فى فلسفة اللغة، وهو المجال الذى بدأ يجذب اهتمام الكثيرين من الفلاسفة واللغويين فى الآونة الأخيرة. وهى حالياً أستاذة بقسم الفلسفة بكلية يونيفيرسيتى كولدج بدبلن، كما قامت بالتدريس فى كلية ترينيتى كوليدج لعدة سنوات وتعد باجراميان حجة فى مجال اللغة والفلسفة الأمريكية المعاصرة، ولها مقالات فى العديد من المجلات المتخصصة، ومن أهم مؤلفاتها "مشكلة مذهب النسبية".

(١) Cratylus, 435 D, in Plato, 1961.

(٢) انظر مقدمة الفصل الخامس عشر من باجراميان Baghramian والمراجع المذكورة بها.



(٣) T. Hobbes, 1962, p.23.

(٤) J.. Locke, 1975, II, ii, 9.

(٥) انظر رورتى Rorty, 1967 ويرجع رورتى هذا التعبير إلى برجمان، ص ٩.

(٦) انظر هايلتون Hylton, 1990 حيث يقدم مناقشة مفصلة لأصول الفلسفة التحليلية فى بريطانيا.

(٧) من أهم الاستثناءات لهذا جى إى مور، الذى أثرت أعماله فى منهج اللغة العادية للفلسفة.

(٨) انظر رسل Russell, 1928, pp.69-70، وللوقوف على معلومات عن سيرته انظر مقدمة الفصل الثانى من باجراميان.

(٩) انظر داجفين فولسدال "الفلسفة التحليلية: ما هى ولماذا ينبغى الانشغال بها؟" فى جلوك Glock, 1997, pp.1-16 ١-١٦ وبخاصة ص ٣.

(١٠) كان فلاسفة دائرة فيينا، على الأقل فى البداية، مهتمين أيضاً بالمسائل النحوية التركيبية ولم تكن لديهم الثقة فى المسائل الدلالية بسبب ما تشتمل عليه من مضامين ميتافيزيقية. على أن أعمال ألفريد تارسكى (الفصل الثالث من باجراميان) أقنعت كارناب (الفصل الرابع من باجراميان)، وهو أكثر الوضعيين المنطقيين تأثيراً، بأن القضايا الدلالية يمكن أن يكون لها دور مشروع فى الفلسفة.

(١١) T. Burge, 1992, p.4

(١٢) المرجع السابق، ص ١١.

(١٣) فريجه G. Frege "خطاب إلى هوسرل" بتاريخ ٣٠ أكتوبر-١ نوفمبر ١٩٠٦، فى "مراسلات فلسفية ورياضية"، ص ٦٧ وما بعدها، فى جلوك، ص٥٢.

(١٤) المرجع السابق.

(١٥) B. Russell, 1921, p.182. ، انظر أيضاً الحاشية رقم (٨).

(١٦) لمعلومات عن أعمال فتجنشتاين انظر مقدمة الفصل الخامس من باجراميان.

(١٧) تعتبر مناقشة جيه إل أوستن لمشكلة العقول الأخرى مثالاً لمحاولة حل مشكلة فلسفية تقليدية عن طريق تطبيق أفكار مستمدة من دراسة تعبيرات اللغة العادية واستعمالاتها. انظر مقال "عقول أخرى" لأوستن Austin, 1961.

(١٨) L. Wittgenestein, 1953 and 1958, I, 109. ولمعلومات عن أعمال فتجنشتاين انظر مقدمة الفصل الخامس من باجراميان.

(١٩) أشهر أعمال رايل هو "مفهوم العقل" The Concept of Mind, London: Penguin, 1978. وانظر أيضاً Ryle, 1979.

(٢٠) انظر على سبيل المثال مور Moore, 1993.

(٢١) انظر بيرج Burge, 1992, p12 حيث يثير نقطة مشابهة.

(٢٢) هاكر "نهضة الفلسفة التحليلية فى القرن العشرين"، ص ٦٠ فى جلوك ١٩٩٧.

(٢٣) Rorty, 1980.

(٢٤) طبقاً لتحليل تايلر بيرج، بلغت فلسفة اللغة رشدها فى الستينيات والسبعينيات من القرن العشرين معتمدة على مصادر أربعة وهى: أ) تقدير دور فريجه: ب) الجمع بين نقاط القوة فى كل من فلسفة اللغة و"التشييدية المنطقية" logical constructionism؛ ج) استشعار الحاجة لإعادة تفسير إخفاق المبدأ التحققى للوضعيين: د) إحياء الاهتمام بمسألة الإشارة. انظر Burge, 1992, p ١٢. .

(٢٥) ينكر مذهب "المادية الإقصائية" eliminative materialism لبول وباتريشيا تشيرشلند أن هناك أى مجال للفلسفة فى الخطاب العلمى (انظر Churchland, 1988). كما يبشر رورتى، من منطلق مختلف نوعا ما، بنهاية الفلسفة (انظر (Rorty, 1980. ويقر كل هؤلاء الفلاسفة بتأثير كواين المباشر عليهم.

(٢٦) D. K. Lewis, 1983 and 1986.

(٢٧) Theactetus, in Plato, 1961.

(٢٨) انظر على سبيل المثال William of Ockham, Summa Logicae, Opera Philosophica, I, p.8.

(٢٩) Mill, 1961.

(٣٠) Strawson, 1950.

(٣١) يبدو أن كريبكه -وبدرجة أقل بوتنام- لا يفرق أحياناً بين نظريتى فريجه ورسل للإشارة، كما تدل الجملة الافتتاحية من مقالته "معنى "المعنى"، الفصل الثانى عشر من باجراميان.

(٣٢) Burge, 1992, p. 25

(٣٣) انظر على سبيل المثال(D. Davidson and G. Harman (eds 1969

(٣٤) Fodor, 1975.

(٣٥) تضم مجموعة من المقالات تصدر لاحقاً عن معرفة الذات إعداد كريسبن رايت وآخرين (تصدر عن جامعة أكسفورد) أفضل نماذج الفكر الحديث عن هذه القضايا.

(٣٦) P. Boghossian, 1989, and also in B. Hale, and C. Wright, 1997; C. Peacocke, 1992.

(٣٧) Wright, 1987 and 1992.

(٣٨) لمناقشة تفصيلية عن براجماطيقا هابرماس وعلاقاتها بآراء عدد من مختلف فلاسفة اللغة المتحدثين بالإنجليزية، انظر كوك Cooke, 1994.

(٣٩) لدينا مثال نادر لـ "حوار" بين فيلسوف لغة تحليلى وفيلسوف لغة تفكيكى وهو مناظرة ديريدا وسيرل عن أوستن. غير أن المقالين (Searle, Derrida, 1977) يتركان انطباعاً بأن كلا الطرفين كان يتحدث بمعزل عن الآخر وأن "المناظرة" لم تحدث قط.

(٤٠) انظر رورتى Rorty, 1992 (وهى طبعة مراجعة من طبعة ١٩٦٧) حيث ينتقد آراءه السابقة عن اللغة.

تعليقات المترجم:

* محاورة من محاورات أفلاطون ، يدور الحوار فيها بين سقراط وأقراطيلوس حول أصل اللغة وطبيعة المعنى، وهل يأتى المعنى بالاتفاق بين أفراد الجماعة على ربط لفظة معينة به، أم أن الألفاظ تدل بطبيعتها على معانيها؟

* هي لغة صورية للفكر ألفت على غرار لغة الرياضيات.

* مذهب لديفيد لويس، مفاده أنه يجب التفكير في العوالم الممكنة (كافتراض وجود 'أرض' أخرى مماثلة لكوكبنا) وكأنها عوالم واقعية.

* يختلف هذا التعريف عما هو شائع في أدبيات علم المعاني، حيث يشير مصطلح connotation إلى الإيحاءات المرتبطة بالكلمة، تمييزاً لها عن مشارها denotation.

* وهي الترجمة من لغة غير معروفة لدى المترجم بدون اللجوء إلى قاموس أو وسيط يجيد اللغتين، وتتم بملاحظة استجابات المتحدثين بتلك اللغة تجاه المثيرات المختلفة ثم اختبار نتائج هذه الملاحظات.

المراجع:

Austin, J. L., Philosophical Papers. Oxford: Clarendon Press, 1961.

Baghramian, M. (ed.), Modern Philosophy of Language. Washington DC: Counterpoint, 1999.

Boghossian, P, 'The Rule Following Considerations', Mind, 83 (1989), pp. 507-49.

Boghossian, P, 'Analyticity', in Hale, B. and Wright, C. (eds), A Companion to the Philosophy of Language, pp. 332-68. Oxford: Blackwell, 1997.

Burge, Tyler, 'The Philosophy of Language and Mind: 1950-1990', Philosophical Review, 101, 1992, pp. 3-47.

Churchland, P.M., Matter and Consciousness. Cambridge, MA. MIT Press, 1988.

Cooke, Maeve, Language and Reason: A Study of Habermas's Pragmatics, Cambridge, MA: MIT Press, 1994.

Davidson, Donald, Inquiries into Truth and Interpretation. Oxford: Clarendon Press, 1984.

Davidson, Donald and Harman, Gilbert (eds), Semantics of Natural Language. Dordrecht: Reidel, 1969.

Derrida, Jacques, 'Signature Event Context', Glyph, I. Baltimore: John Hopkins University Press, I977.

Derrida, Jacques, 'Limited Inc. abc', Glyph, 2. Baltimore: John Hopkins University Press, 1977.

Dummett, Michael, Origins of Analytical Philosophy. London: Duckworth, 1993 . Fodor, Jerry, The Language of Thought. New York: Thomas Y. Crowell, 1975.

Gadamer, Hans-Georg, Truth and Method. London: Crossroads, I985.

Glock, H.-J. (ed.), The Rise of Analytic Philosophy. Oxford: Blackwell, 1997.

Hale, B. and Wright, C. (eds), A Companion to the Philosophy of Language. Oxford: Blackwells, 1997.

Hobbes, Thomas, Leviathan, ed K Minogue London: Everyman, 1994.

Hylton, Peter, Russell, Idealism and the Emesgence of Analytic Philosophy. Oxford: Clarendon Press, 1990.

Lewis, David K., Philosophical Papers (2 vols). Oxford: Oxford University Press, 1983.

Lewis, David K., On the Plurality of Worlds. Oxford: Blackwell, 1986.

Locke, John, An Essay Concerning Human Understanding, ed. Goldie Merle. London: Everyman, 1993.

John Stuart Mill, A System of Logic (1867). London: Longman, 1962 (8th edn). Moore, G. E., Selected Writings. London: Routledge, 1993.

Peacocke, Christopher, A Study of Concepts. Cambridge, MA: MIT Press, 1992.

Plato, Collected Dialogues, ed. E. Hamilton and H. Cairns. Princeton, NJ: Princeton University Press, I962.

Rorty, Richard (ed.), The Linguistic Turn· Recent Essays in Philosophical Method. Chicago: Chicago University Press, 1967 and I992.

Rorty, Richard, Philosophy and the Mirror of Nature. Oxford: Blackwell, 1980.

Ryle, Gilbert, On Thinking, ed. K. Kolenda. Oxford: Blackwell, 1979.

Searle, John R., 'Reiterating the Differences', Glyph, 2. Baltimore: John Hopkins University Press, 1977.

Strawson, Peter E, 'On Referring', Mind, 59 (1950), pp. 320-44.

Wright, Crispin, Realism, Meaning and Truth. Oxford: Oxford University Press, I993 (2nd edn).

Wright, Crispin, Truth and Objectivity. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1992.



برج بابل

دوجلاس روبنسون*
ترجمة : عبير الأنور

مقدمة

دوجلاس روبنسون هو أحد المساهمين في موسوعة راوتليدج في دراسات علم الترجمة Routledge Encyclopedia of Translation Studies، ويتحدث مقاله " برج بابل" عن الظروف التي أضاءت شعلة الترجمة وكذا عن دور المترجم ومكانته بين الشعوب. يعرض روبنسون في سياق حديثه عن تفرق الألسنة إلى الدور الذى لعبته الأسطورة فى بلورة نظرة الشعوب للمترجم، فهو (المترجم) الفارس المغوار الذى سيخلص البشرية من حالة الفوضى اللغوية التى أشاعتها الآلهة فى أرض شنعار، ولكن روبنسون يفاجئ قارئه فى نهاية المقال عندما يصف المترجم " بالخائن " مستخدماً الكلمة اللاتينية "Traditor". وهكذا تنطفئ شعلة الأسطورة التى جعلت من المترجم بطلاً من ورق، فهو عاجز عن مد جسور التواصل بين شعوب العالم الذين تعددت ألسنتهم.

(المترجمة)

لطالما شغف المترجمون وطلاب الترجمة بقصة برج بابل التى وردت فى الكتاب المقدس (سفر التكوين ١١: ١-٩)، حيث يروى العهد القديم قصة سقوط الإنسان فى هوة التشتت اللغوى، وتعد هذه القصة بالنسبة للكثيرين الأسطورة التى أطلقت الشرارة الأولى للترجمة:

"وكانت الأرض كلها لساناً واحداً ولغة واحدة. وحدث فى ارتحالهم شرقاً أنهم وجدوا بقعة فى أرض شنعار وسكنوا هناك. وقال بعضهم لبعض هلمّ نصنع لبناً ونشويه شياً فكان لهم اللبن مكان الحجر وكان لهم الحمر مكان الطين وقالوا هلمّ نَبْنِ لأنفسنا مدينة وبرجاً رأسه بالسماء ونصنع لأنفسنا اسماً لئلا نتبدد على وجه كل الأرض. فنزل الرب لينظر المدينة والبرج اللذين كان بنو آدم يبنونهما وقال الرب هو ذا شعب واحد ولسان واحد لجميعهم وهذا ابتداؤهم بالعمل والآن لا يمتنع عليهم كل ما ينوون أن يعملوه، هلمّ ننزل ونبلبل هناك لسانهم حتى لا يسمع بعضهم لسان بعض. فبددهم الرب من هناك على وجه كل الأرض، فكفوا عن بنيان المدينة. لذلك دعى اسمها بابل لأن الرب هناك بلبل لسان كل الأرض ومن هناك بددهم الرب على وجه كل الأرض". (طبعة دار الكتاب المقدس فى الشرق الأوسط).

ويسدل الستار على هذا المشهد بنزول الرب أو تلك المجموعة من الآلهة التى أطلق عليها العهد القديم "إلوهيم"(١) ويخرج سكان أرض شنعار من خشبة المسرح ليظهر المترجم فى بؤرة الضوء بوصفه الإنسان الوحيد الذى يستطيع حل مشكلة تفرق الألسنة فى بابل، وهكذا من هذه القصة جاء عنوان الدورية الخاصة بالاتحاد الدولى للمترجمين "FIT" "بابل" وكذلك عنوان كتاب جورج ستاينر George Steiner فى الترجمة " ما بعد بابل "، كما استقى جاك دريدا Jacques Derrida من هذه الأسطورة عنوان قراءته التفكيكية للناقد الألمانى بنيامين فالتر Benjamin Walter "الرحلة الى بابل".. بالإضافة الى العديد من الأعمال الأخرى.

وتثير قصة برج بابل العديد من التساؤلات التى تترك القارئ فى حيرة من أمره.. ولعل هذا الغموض هو سر جاذبية هذه القصة.. ولكن يظل السؤال قائماً: ما أهمية تلك الأسطورة التى تتحدث عن وجود لغة واحدة قديماً؟ فبعض الكتاب وبالأخص كتاب الرومانسية الألمان بدءاً من هيردر Herder والأخوين شليجل Schlegal brothers ومروراً بهامبولت Humboldt وجوته Goethe بالإضافة إلى العديد من كتاب ما بعد الرومانسية أمثال بنيامين Benjamin وهيدجر Heidegger وجورج ستاينر George Steiner — هؤلاء اعتقدوا فى وجود لغة أصلية ضاعت فى خضم تفرق الألسنة فى بابل وأنه لابد من استعادتها بفعل القوة الخارقة للمترجم الذى يصل إلى حد الكمال (أو قد لا يرقى إليه - فى رأى بنيامين). ويصبح المترجم من هذا المنطلق منقذاً للبشرية ومخلصاً لها من حالة الفوضى اللغوية التى بثتها الآلهة فى أرض شنعار.

فى أواسط القرن ١٩ قام أوجست شليشر August Schleicher بنسج أسطورة مشابهة على أسس علمية بوحى من كتاب الرومانسية الألمان، وتحكى هذه الأسطورة عن السكان الأصليين من الهنود الأوروبيين الذين كانوا يتحدثون لغة أصلية بسيطة أو الـ Ursprache(٢) عرفت باسم اللغة الهندية الأوروبية. ومنذ ذلك الحين الذى أتم فيه شليشر Schleicher ومن خلفه من علماء اللغة خلق هذه الأسطورة، لم يظهر دليل يقطع بوجود مثل هذه اللغة: وكذلك فإن فكرة نشأة جميع اللغات الحديثة من أوروبا إلى الهند أمر يصعب تصوره، كما أنه لا يمكن التسليم بوجود لغة



واحدة اتسمت قديماً بالبساطة والنقاء ولكنها الآن آلت إلى حالة من التشتت والفوضى. وعلى الرغم من أن معظم العلماء المعنيين بدراسة تاريخ اللغة أقروا بأن ما ترويه هذه الأسطورة عن الشعب الهندأوروبى ولغته الأصلية لا يتعدى كونه مجرد افتراض، فإنهم استمروا فى البحث عن أماكن استقرار هذا الشعب، كما حاولوا معرفة نوع الاقتصاد الذى مارسه وكذلك الآلهة التى عبدها.

وما يزال علماء الاشتقاق يرجعون الكلمات إلى ذلك الجذر اللغوى (الهندى - الأوروبى) المزعوم.

وقد ساد اعتقاد بين النازيين فى الثلاثينات من القرن ١٨ بأن الهنود الأوروبيين أو الآريين كانوا من الاسكندناف أصحاب البشرة الشقراء والقوام الطويل والذين يتمتعون بنفاذ البصيرة وسداد الرأى، وهؤلاء هم أصل الجنس البشرى فى أوروبا الذى تسربت إليه فيما بعد العناصر السوداء من كافة بقاع الأرض.

ولعل ما يجذب النظر إلى تلك الأسطورة التى تتحدث عن لغة أصلية بسيطة أو Ursprache -سواء كانت تضرب بجذورها فى أرض شنعار أو فى أى مكان آخر فى أوروبا أو فى شبه القارة الهندية- هو ما تنطوى عليه من عنصر الشوق والحنين إلى اللسان الواحد، إذ إنها تجنح إلى اعتبار البساطة والنقاء من السمات الأصلية للغة، وأنه لابد من استعادة ذلك النقاء الأصلى وتلك البساطة القديمة. وهكذا فإن أوجه التشابه بين اللغات الهندية والأوروبية تمثل حقائق موضوعية يمكن تأويلها بأكثر من طريقة، ففى تلك الأسطورة التى تروى قصة تشتت اللسان الهندى - الأوروبى عبر قارتين مختلفتين ما يجعلها دائماً مفتاحاً للغز، فهى الأسطورة الوحيدة القادرة على الإيضاح والتفسير وإن كانت تعج بالدلالات الكثيرة المحيرة.

إن قصة برج بابل أبعد ما تكون عن التكليف السماوى للمترجم فالآلهة لم تقل هلم ننزل ونبلبل هناك لسانهم حتى يكون هناك ترجمة....، ولكنها قالت "هلم.. نبلبل هناك لسانهم حتى لا يسمع بعضهم كلام بعض..، وهو أمر مختلف تماماً حيث يشى بحظر عملية الترجمة، وكذا وسائل الاتصال الأخرى التى تيسر الاختراق عبر الحواجز اللغوية المختلفة (منها تعلم اللغة الأجنبية). وهكذا فإن وحدة لسان البشر فى أى مكان فى العالم تبدو فى هذه القصة وكأنها الخطر الداهم الذى سيهز عرش الآلهة ويهدد سلطانها ومن هنا يتحتم القضاء عليه. ولعل من المفارقات الطريفة أن هذا الفكر الدينى الراسخ قد أضاء شعلة الهجوم على تباين الألسنة فى الولايات المتحدة: ذلك الهجوم الذى شنته الحركة "الإنجليزية لغة واحدة " Only Movement فى محاولة لترسيخ اللغة الإنجليزية لغة رسمية للولايات المتحدة، وبالتالى منع تدريس أية لغة أخرى فى المدارس، وكذلك استخدام المترجمين فى ساحات المحاكم. ويبدو أن الخوف قد استبد بالأمريكيين الناطقين باللسان الإنجليزي من محاولة الإسبان السيطرة على الدولة (من الناحية الديموغرافية على الأقل) وإعلاء اللغة الإسبانية وهى لغة يصعب على أصحاب السلطة والهيمنة من متحدثى الإنجليزية فهمها. ومن ثمّ كانت الحملة" لبلبلة" لسان السكان من الإسبانيين وذلك بإجبارهم على تعلم اللغة الإنجليزية.

وتكمن المفارقة هنا فى مجرد الاستناد الى أسطورة برج بابل التى تمثل فى مضمونها هجوماً على حالة تشتت اللغة: فالقارئ لهذه الأسطورة يرى بجلاء تام الخطر المحدق الذى تمثله وحدة اللسان، وتدفعه القصة نحو شعور بالتوحد مع أبطالها، فهو الآن قد أصبح واحداً من سكان أرض شنعار وأحد بناة مدينة بابل الذين "تبلبلت" ألسنتهم. إن القارئ الذى يمكنه أن يسبر أغوار النص سوف يدرك أن بنى البشر كانوا ينطقون بلسان واحد وأنه لابد لهم من توحيد لسانهم من جديد - وليكن هذا اللسان الموحد الجديد هو الإسبرانتو أو الإنجليزية أو أية لغة أخرى يصطلح عليها للتفاهم بين الشعوب على اختلاف لغاتها. ومع تأجج مشاعر الشوق والحنين إلى لغة واحدة، تنحسر جهود الترجمة جميعها. فالمترجم تعوزه الأمانة والتنزه عن الغرض فى نقل النصوص ("Traditor") حيث إنه لا يستطيع إعادة اللغة إلى بساطتها القديمة ونقائها الأصلى اللذين اتسمت بهما فى وقت لم يكن فيه للترجمة أية أهمية.

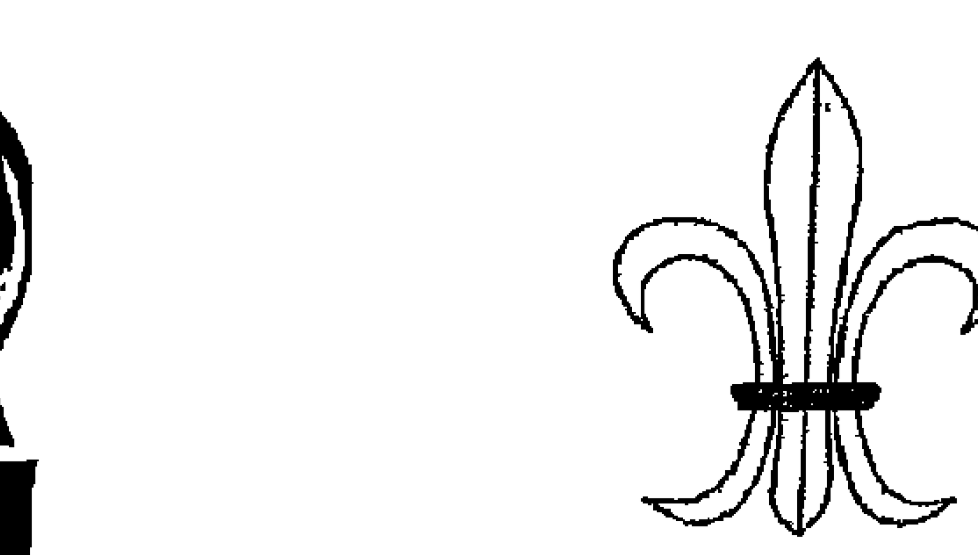
الهوامش:

* روبنسون، دوجلاس (٢٠٠٠) "برج بابل"، فى موسوعة راوتليدج لدراسات علم الترجمة، لندن ونيويورك: رواتليدج ٢١-٢٢.

Robinson Douglas (2000) "Tower of Babel", in Mona Baker (ed.) Routledge Encyclopedia of Translation Studies, London and New York: Routledge, 21-22.

١- فى العهد القديم هى الكلمة العبرية التى تشير إلى الإله. وهى بصيغة الجمع -بالياء والميم- فى العبرية.

٢- هى إحدى اللغات الافتراضية المنقرضة والتى تنشأ من مجموعة من اللغات المتقاربة والمدونة.





كلمــات

آلان

ترجمة : د. سحر رجاء على

تخيل أنك تعيش فى عالم كبير.. فسيح.. رحيب، يتسع لجيمع البشر والمخلوقات ولكنك بالرغم من كل ذلك.. تشعر بالاغتراب، تشعر أنك تَحْيا فيه بمفردك وكأن هؤلاء البشر لا وجود لهم، وكأن هذه المخلوقات لم تخلق قط. تخيل أنك تعيش فى عالم كل ما فيه يتحرك بخطى سريعة وإيقاع لا تقوى على ملاحقته.. فى عالم سمته الغالبة هى حب المال والجاه.. حب الزهو والفخر.. حب الحياة واللهو. تخيل أنك تعيش فى عالم يشق على من فيه التأمل والتعقل.. فى عالم صارت فيه الشاعرية مصدراً للسخرية والاستهزاء. فلا مجال للعقل ولا مجال للشعر ولا مجال لك أنت.. أيها الإنسان.

تخيل أنك تعيش فى هذا المناخ الخانق.. القاتم.. الغامض.. وإذ به يظهر لك فجأة، من خلال كتاب؛ كتاب يضعه القدر بين يديك ربما ليؤنس وحدتك أو يخفف من وطأة الأيام وإيقاعها الجامح ويُذهب حدة هذا المناخ الموحش. يأخذك هذا الكتاب إلى بعيد.. إلى عالم ليس بالعالم وإلى زمن أبعد ما يكون عن هذا الزمان؛ إلى عالم لا يزال فيه الإنسان إنساناً.. يكره أحياناً.. يحسد.. يحقد ولكنه كثيراً ما يكبح جماح انفعالاته ومشاعره السلبية فلا يتركها تركض وتقوده إلى الهلاك وإنما هو قادر على التحكم فى سوءاته وتصحيحها قدر المستطاع، يأخذك هذا الكتاب إلى عالم من الحلم والخيال.

أما الكتاب فهو "كلمات" Propos.

وأما الكاتب فهو إيميل أوجستان شارتيى أو آلان Alain.

ولد إيميل اوجستان شارتيى الشهير بآلان فى الثالث من مارس عام ١٨٦٨ فى إحدى مقاطعات فرنسا، لأب طبيب بيطرى فى الثانية والثلاثين من عمره، وأم، ربة منزل فى الثالثة والعشرين من عمرها.

كان والد آلان شغوفاً بالقراءة، كثير الاطلاع لا يقصر قراءاته على مجال بعينه وإنما كان ينهل من خضم العلم والمعرفة التى شملت شتى المجالات حتى إنه كان ملماً بمعلومات غاية فى الدقة تتصل بالفيزياء والأحياء والكيمياء والرياضيات وعلوم الأدب والفلسفة والدين. ولقد حرص هذا الأب على أن يورث نهم القراءة والمعرفة إلى ولده الصغير الذى شب على هذا الفكر الناضج الواعى وهذا العشق المتأجج لكل ما له علاقة بالعلم والثقافة، ذلك العشق الذى ارتآه فى أبيه، منذ نعومة أظافره. ولم يكن الوالد حريصاً فقط على إنماء الجانب الثقافى والفكرى لدى الطفل وإنما كان يهدف أيضاً إلى بناء شخصيته على أسس تربوية قويمة. لذا اهتم كل الاهتمام بالجوانب النفسية والأخلاقية لدى صغيره وحرص على أن يغرس فيه مبادئ الأمانة والنزاهة والشرف التى اشتهر بها فى محيط معارفه، وكانت هذه هى البداية.



نشأ الصبى الصغير على حب العلم وعشق التأمل والاهتمام بالآخرين، فتفتحت مداركه واتسعت وازدهرت. وكبر الصبى وأصبح شاباً يافعاً مفعماً بالصحة والحيوية، يهوى ركوب الخيل مثل والده وقراءة الكتب جميعها وبخاصة الميكانيكا والفيزياء، بيد أنه لم يكن يعبأ كثيراً بالاستذكار فى بداية حياته الدراسية. فعلى الرغم من نبوغه وذكائه المفرط، كان كسولاً للغاية. ولأن الأشياء لا تبقى دوماً على حالها، تبدل حال آلان إلى الأفضل عند التحاقه بالمدرسة الثانوية حيث أظهر تفوقاً ملحوظاً فاق كل التوقعات إلى الحد الذى دفع المقربين منه إلى الوقوف على سر هذا التحول الجذرى. وقد كان -إذ كشف هذا التفوق عن ظهور شخصية جديدة فى حياة آلان، كان لها من الأثر ما دفعه وبقوة إلى التميز والتفوق. وكانت تلك الشخصية هى شخصية جول لانيو- أستاذ الفلسفة بالمدرسة الثانوية. لم يستطع أحد سواه أن يترك ذلك الأثر العظيم فى نفس آلان الذى وصف أستاذه بقوله: "كان يملك فلسفة عميقة بيد أنه لم يكتب البتة".

استطاع جول لانيو أن يعدل مسار آلان. فبعد أن كانت أولى توجهاته منصبة على العلوم والرياضيات تحولت شيئاً فشيئاً نحو العلوم الفلسفية، فصار يعكف على قراءة هيجل وديكارت واوجست كونت وأفلاطون وسبينوزا الذى تأثر به غاية التأثر وتشبع بفكره الحر المطلق الذى لا يخضع لسلطة أو حاكم أو منصب أو جاه، تلك الحرية التى تجعل صاحبها كالطائر يمقت الانغلاق والقيود والتقيد، ولا يخشى فى الحق لومة لائم.

تعددت قراءات آلان الفلسفية وتعمقت، وتعمق معها حبه للعقل والتعقل. والتحق آلان بمدرسة المعلمين العليا حيث استكمل دراسة العلوم الفلسفية، وتخرج فيها باقتدار. انتهج آلان بعد تخرجه نهج معلمه الجليل، إذ عمل مدرساً للفلسفة بمدارس عدة وسار على منوال أستاذه من حيث طريقة الشرح والاستناد إلى العقل والفكر فى كل شىء، فصار معلماً فذاً، يشهد له تلاميذه بالكفاءة والتمكن. وانضم آلان سريعاً إلى هذا النمط من البشر الذى يصعب على المرء نسيانه، ولا يقوى الزمن وإن طال على طمس ذكراه، فيصبح خالداً أبد الدهر.

لم تُخلد ذكرى آلان لما تركه فقط من أثر طيب فى طلابه، وإنما لما تركه من أعمال فلسفية قيمة ما برحت مكتبات العالم تثرى بها إلى يومنا هذا. فإلى جانب اشتغاله بالتدريس وعلى

خلاف معلمه جول لانيو، حرص آلان على نشر فكره ومبادئه فى مختلف أرجاء العالم فكانت هذه الكتب الثمينة التى نذكر منها:

"الأفكار والأعمار" (١٩٢٧)، "دراسة عن ديكارت" (١٩٢٧)، "عند قراءة بلزاك" (١٩٣٥)، "قصة أفكارى" (١٩٣٦)، "مواسم العقل" (١٩٣٧).

أما أبرز هذه الكتب على الإطلاق فهو الذى نحن بصدد ترجمة بعض مقالاته، ألا وهو كتاب "كلمات".

لم يظهر محتوى الكتاب بهذه الصورة منذ البداية، وإنما ظهر أول ما ظهر فى هيئة مقالات كانت تنشر بانتظام فى إحدى الجرائد اليومية الصادرة آنذاك. وكان آلان أول من لجأ إلى هذا الجنس الأدبى الذى أثار حيرة النقاد؛ ذلك لأن المقالة ليست بقصيدة ولا بقصة ولا تمتاز بملامح محددة فى الكتابة، كما أنها لا تتطرق إلى موضوع واحد وإنما تتسم بالتغير والتنوع فى الشكل والمضمون. وعلى الرغم من حداثة هذا الجنس الأدبى فى تلك الآونة، فإنه لاقى استحسان جميع القراء على اختلاف انتماءاتهم الفكرية والأدبية. إذ كان الجميع يواظب على قراءة المقالة اليومية التى يكتبها آلان، حتى إن البعض كان يعمد إلى قصها والاحتفاظ بها.

ظل الوضع قائماً على هذه الحال حتى اندلعت الحرب العالمية الأولى عام ١٩١٤، وتطوع فيها آلان الذى أخذته الحمية وقرر عدم الوقوف موقف المتفرج، مكتوف الأيدى. وظل متشبثاً بموقفه هذا إلى أن وضعت الحرب أوزارها عام ١٩١٧. انتهت الحرب وانتهى الكثيرون معها، فيما عدا آلان الذى ظل صامداً، قوياً، صلباً، بل ازداد صلابة وتحفزاً من هول ما رأى. وعندئذ -وفى عام ١٩٢٠- قرر أن يقوم بتجميع كل ما كتب من مقالات ونشرها فى كتاب يحمل عنوان "كلمات".

تعددت المقالات التى احتواها هذا الكتاب، وكذا النبرات التى كانت تصاغ بها؛ فقبل اندلاع الحرب، كان الطابع الرومانسى المغلف بالصور الجمالية البليغة، هو السمة الغالبة على مقالات آلان. ولكن سرعان ما تبدل هذا الأسلوب عقب قيام الحرب، واتسم بالثورة والغضب العارم ولكنه غضب له ما يبرره. إذ كان لابد من مواجهة تبعات الحرب وحث الجميع على عدم الاستسلام للانكسار والانهزام، وضرورة التعبير بحرية مطلقة عما يساورهم من مشاعر. لذا شرع آلان فى كتابة المزيد من المقالات السياسية الحماسية التى لا تخلو من الطابع الفلسفى الذى يسود كتاباته كافة. إلا أنه لم يتقيد بالكتابة فى السياسة فحسب وإنما تطرق إلى العديد من الموضوعات. اهتم آلان بالجانب النفسى للإنسان فكتب عن الحب والصداقة والوفاء والإرادة والعزيمة والألم والشفقة والسعادة والأمل والفضيلة والغريزة والصبر والغضب. واهتم بالأسرة فكتب عن الروابط الأسرية والطفل ودور المدرســـة. وعنى بالفنون فكتب عن الرسم والتراجيديا وفن المعمار. واهتم بالعلوم على اختلاف أنواعها فكتب فى الفلك والفيزياء والميكانيكا والأحياء وعلم النفس وعلم النبات والحيوان. وشغل بالأدب فكتب عن كل عظماء الفكر والأدب الذين كان لهم أبلغ الأثر فى تكوينه الفكرى والثقافى أمثال بلزاك وستندال وشكسبير وأفلاطون وديكارت وبروست ورابليه وسبينوزا ولافونتين.

وأنت عندما تقرأ آلان تشعر وكأنك تقرأ زكى نجيب محمود، هذا الفيلسوف المصرى العظيم الذى رحل عن دنيانا منذ ثمانى سنوات، مخلفاً وراءه تراثاً هائلاً من الكتب والمقالات التى تتحلى بالعمق النفسى والفكرى فى ذات الوقت. ويعد ذلك أيضاً من أهم ما يميز آلان فى جميع كتاباته. إذ يمزج العمق النفسى بالعمق الفكرى فى قالب أدبى يتزين بجمال التعبير ودقة اللفظ وسلاسة الأسلوب مع تنوع نبراته وعمق تحليل الموضوع وجزالة اللغة مع العمد فى كثير من الأحيان، إلى تكرار فكرة بعينها أو موضوع سبق وأن تناوله فى مقالة أخرى. يأتى كل ذلك فى إطار مقتضب يبعد تمام البعد عن الإطالة والإسهاب. وهكذا تجده يجمع فى مقالاته بين الواقع والخيال، واليسر والعمق، والإيجاز والتكرار، والشاعرية والحدة، تلك الحدة النابعة من نفس ثائرة على أوضاع البلاد، طامحة فى إصلاحها، راغبة فى طمس اليأس الذى خلفته الحرب فى نفوس البشر، وحثهم على حرية التعبير وإعمال العقل كى يتنسموا عطر القوة والحرية من جديد. لذا فإن أهم ما يميز مقالات آلان هو الصدق فى تصوير النفس الإنسانية وسرد عيوبها ونواقصها. ذلك الصدق الذى تحلت به أيضاً مقالات زكى نجيب محمود عند كشفه لدخائل النفس البشرية وما بها من معايب ومواطن ضعف؛ فكلاهما لا يكتب بغية الترفيه والترويح عن النفس وإنما ليبعث بقلب الإنسان والأمة جمعاء الرغبة فى الإصلاح والتقدم.

وهكذا، استطاع آلان أن يصوغ أفكاره صياغة أدبية متكاملة الأركان توفر المتعة الفنية الحقيقية للقارئ وتنقله من حالة الغفلة والخمول والاستكانة إلى حالة من اليقظة والوعى والثورة الإيجابية. فالقارئ لمقالات آلان ليس بالقارئ السلبى الذى يستمرئ الحياة التى يحياها ويطيب له العيش فى ظل أى وضع من الأوضاع وإنما هو ذلك القارئ اليقظ المستنير الذى يتعين عليه أن يكون على درجة من الثقافة والعمق الفكرى.

وفيما يلى ترجمة لأربع مقالات تعكس بعضاً من الجانب الفكرى والنفسى لهذا الفيلسوف الإنسان الشهير باسم.. آلان.

الإنسان

"لى عدو مريع -هكذا قال لى- انظر، فى أى مكان يوجد فيه، يبدو قوياً، يقظاً مفعماً بالحيوية مثلى. فإذا ما تبادر إلى ذهنى أنه يتربص بى وإذا ما هممت بالنهوض أجده واقفاً أمامى. لقد وصلت إلى الحد الذى لم أعد أقوى فيه على النوم، وهو أيضاً لا ينام. فهو هادئ وموطد العزم مثلى. إننى أنتظر أن يبادر بالهجوم ولكننى لم أعد أحتمل الانتظار. لا أستطيع أن أترك له هذه المبادرة. ها أنا ذا أرفع يدى وأصوب النظر إليه،



ولكم كان ذلك ضرورياً لأننى وجدته يشمر عن ساعديه هو الآخر، كما لو كانت أفكارى جميعها تجول بخاطره فى ذات الوقت الذى تتبادر فيه إلى ذهنى. إنه يخشانى، هذا واضح تماماً، كما أن معرفتى بماهية الخوف تجعلنى على يقين من أنه يكن لى الكراهية والبغضاء. كل ما ألجأ إليه من حيل دفاعية لحماية نفسى، يلجأ إليها هو أيضاً. وكما أريد لنفسى الانتشار -لأنه وسيلة تضمن لى البقاء- أجده يصبو إلى ذلك هو الآخر. إنه شبيهى، كنت أدرك ذلك وازداد يقينى منذ أن بدأنا نتعارك. هل يقوى المرء على حب شبيهه؟ أليس من الحكمة أن يخشاه؟ فما أرغبه أنا، يرغبه هو أيضاً. لقد قيل لى، فيما مضى، إن ذلك سلام لمن يجتمعون على فكر واحد. ولكن، ألا يعد انشغالنا بأشياء مشتركة هو الحرب بعينها؛ ذلك إذا ما سلمنا بأن ما نفكر فيه هو أيضاً ما نرغب فيه وهو فى واقع الأمر ما نحتاج إليه. يا أخى العدو، لقد علمتنى حقائق مريرة، وها أنت تؤكدها لى بهذه الهيئة، بهذا الموقف، بهذه الحركة اليائسة التى قمت بها على التو. نعم هذه الحركة اليائسة والمتوعدة فى ذات الوقت، هذا واضح تمام الوضوح. الوداع أيتها الأخوة".

هكذا تحدث إلىّ الإنسان مشيراً إلى الإنسان. إلا إننى قلت له: "هذا الإنسان إنما هو ظلك".

(مايو ١٩٢٧)

الصداقة

ثمة سعادة بالغة يستشعرها المرء فى الصداقة. ويسهل علينا جميعاً إدراك ذلك الأمر إذا ما لاحظنا أن السعادة شأنها شأن العدوى. إذ يكفى أن أكون موجوداً حيثما يوجد صديقى سبباً فى إشعاره بشىء من السرور الحقيقى ويكفى أن أرى هذا السرور يرتسم على شفتيه، حتى يتملكنى الشعور ذاته.

وهكذا فإن السعادة التى يمنحها المرء تعود إليه فى نهاية المطاف، إذ تنطلق كنوز من السعادة من محبسها وعندئذ، ترى الصديق يقول لصديقه: "كان بداخلى مخزون من السعادة لم أكن أستخدمه فى شىء".

إننى على يقين من أن السعادة الحقة تكمن فى الداخل، وأنه ما من شىء أدعى للحزن أكثر من رؤية أناس غاضبين من أنفسهم، ساخطين على كل شىء، يدغدغون بعضهم البعض حتى يستحوذ عليهم الضحك. بيد أنه ينبغى القول، أيضاً، إن الإنسان السعيد سرعان ما ينسى هذا الشعور إذا ما كان يعيش بمعزل عن الآخرين. إذ سرعان ما تغط كل هذه السعادة فى سبات عميق، حتى يغلب على المرء نوع من البلاهة بل وحالة أشبه بانعدام الشعور. إن الشعور الداخلى بحاجة إلى محرك خارجى. فإذا ما سجننى أحد المستبدين ليعلمنى كيف يكون احترام القوى الحاكمة، سوف أتبع حينئذ، قاعدة صحية ألا وهى الضحك بمفردى طوال اليوم، ولسوف أعمل على تدريب نفسى بالسعادة مثلما أدرب قدمىّ.

ها هى باقة من أفرع الشجر الجافة، إنها تبدو فى ظاهر الأمر ساكنة، لا تتحرك، شأنها شأن الأرض، فإذا ما تركتها ها هنا، صارت أرضاً حقاً. بيد أن هذه الأفرع الجامدة تنطوى على طاقة دفينة استمدتها من الشمس، ما إن تقربها أصغر شعلة حتى تصير ناراً موقدة. وهذا هو حال السجين، فكل ما كان يتعين علينا فعله هو أن نفتح الباب وأن نوقظ السجين: وهذا هو شأن السعادة أيضاً، فهى بحاجة إلى نوع من الحيوية كى تستفيق من نومها.

وأنت عندما ترى طفلاً يضحك للمرة الأولى، تجد ضحكته لاتعبر عن شىء على الإطلاق، فهو لايضحك لأنه مسرور ولكنه مسرور لأنه يضحك. إنه يجد سعادة ما فى الضحك كما يجدها فى تناول الطعام، إلا أنه ينبغى عليه أن يأكل أولاً. وهذا الحديث لا ينطبق على الضحك فقط، إذ يعوزنا كلمات كى نعبر عما نفكر فيه. وطالما أننا نحيا بمفردنا لن نتمكن قط من أن نكون أنفسنا. ويرى البلهاء من الحكماء أن الحب يعنى فقط أن ينسى المرء ذاته، بيد أن هذا الرأى غاية فى السطحية، فكلما انفصلنا عن أنفسنا، كلما أصبحنا أنفسنا وكلما شعرنا بلذة الحياة أيضاً. لذا، لا تترك الأخشاب تفسد بداخل قبوها.

(٢٧ ديسمبر ١٩٠٧)

رقصة الخناجر

يعلم الجميع ما كان يتحلى به السفسطائيون من قوة داخلية. إذ كانوا يعملون العقل فى تدبر الانفعالات ومشاعر الكراهية والغيرة والخوف واليأس. وكانوا بهذه الطريقة يتمكنون من الإمساك بلجام مشاعرهم كما يمسك سائق عربة الخيل الماهر بلجام جواده. ومن بين الاستدلالات التى دائماً ما حازت إعجابى، وكثيراً ما تحقّقتُ لى منها فائدة، هو ذلك الاستدلال الخاص بالماضى والمستقبل. يقول السفسطائيون: "ما علينا إلا احتمال الحاضر فقط، فلا يسع الماضى والمستقبل أن يشغلا أدنى حيز من تفكيرنا، إذ إن أحدهما لم يعد له وجود على الإطلاق أما الآخر فلم يتواجد بعد". وهذا صحيح بالفعل، إذ إن الماضى والمستقبل لا يكون لهما وجود إلا عند التفكير فيهما. فهما أفكار لا وقائع، ولكن ها نحن نشق على أنفسنا بخلق ما يغمرنا من مشاعر الندم والخوف.

لقد رأيت ذات يوم بهلواناً يضع، بإحكام، مجموعة من الخناجر الواحد على الآخر فى هيئة شجرة هائلة يبقيها على جبهته فى حالة توازن. وها نحن نحذو حذوه بحملنا مشاعر الندم والخوف ووضعها فوق جباهنا ولكن على غرار البهلوانات غير الحذرة. وهكذا، نجد أنفسنا نحملها ساعة بدلاً من دقيقة واحدة، ونحملها يوماً بأكمله أو عشرة أيام أو شهور أو سنوات عدة بدلاً من حملها ساعة واحدة.

إن العليل بقدمه ليتذكر دوماً أنه قد عانى بالأمس وأنه قد اعتل بذات العلة فيما مضى بل وإنه سوف يعتل بها فى الغد،



لذا تراه يتحسر على حياته بأكملها. ومن البديهي أن استعمال الحكمة لن يقوى على فعل الكثير في مثل هذا الموقف، إذ لا نزال عاجزين عن درء ما يعتصرنا، الآن، من ألم. ولكن ما بالك إذا كان الألم الذي يعترينا ألماً معنوياً، ما الذي سيتبقى منه إذا ما شفينا من داء الندم والتنبؤ؟

وهذا العاشق الذي يتجرع مرارة المعاملة وتراه يتلوى في فراشه بدلاً من أن ينعم بالنوم الهادئ ويفكر ملياً في سبل الانتقام الشرس، ماذا سيتبقى من ألمه إذا ما كف عن التفكير في الماضي والمستقبل؟ وهذا الطموح الذي اعتصر الألم قلبه لفشل أصابه، أنى له البحث عن أسباب الألم لو لم يكن في ماض يبتعثه ومستقبل يختلقه؟ فهو، بذلك، أشبه بسيزيف الأسطورة الذي لا ينفك رافعاً صخرته إلى أعلى، مجدداً عذابه.

لهؤلاء الذين يوقعون أنفسهم في العذاب والمشقة بسلوكهم هذا المسلك، أقول لهم جميعاً: فكر في الحاضر، فكر في حياتك التي تمتد بامتداد الدقائق، الدقيقة تلو الأخرى، ستجد عندئذ أن بإمكانك أن تحيا مثلما تحيا ما دمت تحيا. "ولكني أخشى المستقبل" هكذا يمكنك أن تقول، إنك تتحدث عما تجهله، فالأحداث تأتي دوماً مغايرة لتلك التي كنا نتوقعها. وأما عن ألمك الحاضر، والذي يكون بالفعل واخزاً للغاية، فكن على ثقة من أنه سيقل حدة، فكل شيء يتبدل وكل شيء إلى زوال. كم أثارت تلك الحكمة الكثير من شجوننا غير أنها هي التي تعمل أيضاً في بعض الأحيان على مواساتنا.

(١٧ أبريل ١٩٠٨)

انظر إلى بعيد

إلى كل من انكسرت نفسه من شدة الغم والحزن، لا أملك سوى أن أقول: "انظر إلى بعيد". ففي معظم الأحيان، يكون الكئيب رجلاً واسع الإطلاع، غير أن العين البشرية لم تخلق للنظر عن كثب وإنما تجد راحتها في النظر إلى كل ما هو بعيد. وأنت عندما تنظر إلى النجوم أو آفاق البحار تجد عينك وقد استرخت تمام الاسترخاء. وعندما تصير عينك رخية، تصبح رخي البال وتخطو خطوات تحدوها الثقة بالنفس أكثر من ذي قبل. وهكذا يتبدل حالك وتبيت في رخاء ونعمة وخصب حتى أخمص قدميك. ولكن إياك وأن تحاول الاسترخاء عن عمد. إن الإرادة الكامنة بداخلك والتي لا تستخدم إلا في محيط ذاتك، تأتي دوماً بما لا تشتهيه وتنتهي بالإجهاز عليك. فلا تنظر إلى ذاتك وإنما انظر إلى بعيد.

ما من شك في أن الكآبة داء يمكن للطبيب أحياناً أن يقف على أسبابه وأن يرشد عن دوائه، غير أن هذا الدواء يعيد إلينا حالة العناية بالجسد والتي يتشاغل فيها المرء باتباع نظام صحي، الأمر الذي يدمر مفعول الدواء تمام التدمير. لذا فإن الطبيب، عندما يكون حكيماً يرسلك إلى الفيلسوف. ولكن، عندما تذهب إلى الفيلسوف، ماذا تجد؟ رجلاً يقرأ أكثر مما ينبغي، ويفكر وكأنه مصاب بداء قصر النظر، ويغوص في أغوار نفسه المتلئة بالحزن والهموم أكثر منك.

لذا، ينبغي على الدولة أن تنشئ مدرسة للحكمة على غرار مدرسة الطب. كيف؟ باتباع علم حقيقي، يقوم على فلسفة تأمل الأشياء ونظم الشعر النبيل نبل الفرسان. ذلك لأن ميكانيكية العين التي تسكن إلى رؤية الآفاق الرحبة إنما تعلمنا حقيقة كبرى ألا وهي أنه ينبغي على الفكر أن يروح عن الجسد ويسلمه إلى الكون الذي هو وطننا الحقيقي. وثمة تقارب وطيد بين مصيرنا نحن كبشر وما تقوم به أجسادنا من وظائف. فالحيوان، بمجرد أن يتركه المحيط الخارجي وشأنه، يغط في سبات عميق، أما الإنسان فيأخذه التفكير. وإذا ما كان فكره فكراً حيوانياً فالويل كل الويل له. إذ تراه يضاعف من آلامه واحتياجاته وتساوره المخاوف وتحدوه الآمال، الأمر الذي يجعل جسده لا يكف عن التوتر والحركة والاندفاع والإحجام وفقاً لما تصوره له خيالاته. ودائماً ما تجده في حالة ريبة، ودائماً ما تجده يترصد الأشياء والأناس من حوله. وإذا ما ابتغى الخلاص، ها هو يجده في الكتب، ذلك العالم المنغلق أيضاً، القريب غاية القرب من عينيه وعواطفه. وهنا يصير الفكر محبساً ولا يكف الجسد عن مكابدة العناء والمشقة، لأنه لا فرق بين القول بأن الفكر يضمحل وأن أعضاء الجسد تعمل ضد بعضها البعض، فالأمر واحد في الحالتين. إن الطموح يعاود كتابة خطبه آلاف المرات وكذا العاشق تراه يعاود الصلاة آلاف المرات. فإذا ما أردنا لجسدنا الصلاح، فعلى الفكر أن يسبح ويتأمل. وهو الأمر الذي سيقودنا العلم إليه شريطة ألا يكون علماً ثرثاراً أو عجولاً أو تواقاً إلى أطماع شتى وشريطة أن يجعلنا نحيد عن الكتب وأن يوجه نظرنا صوب الأفق البعيد. لذا يلزم المرء أن يسبح بفكره في التأمل والترحال. فالشيء -عندما يتكشف لك أن ثمة صلات وثيقة تربطه بغيره- يقودك إلى شيء آخر بل وإلى آلاف الأشياء الأخرى.

وأنت عندما تفكر فيما يحدث في مياه البحر من دوامات، يأخذك هذا التفكير إلى الرياح والسحب والكواكب. فالعلم الحقيقي لا يقتصر البتة على إدراك الشيء الصغير الذي يقع على مقربة من الأعين؛ ذلك لأن المعرفة تعني أن تفهم كيف ترتبط أصغر الأشياء بأكبرها على الإطلاق، فما من شيء يحمل سبب وجوده بداخله، كما أن الفعل الصائب يحدونا إلى على عدم التمركز حول الذات. ويعد هذا الأمر صحياً للعقل والعين على حد سواء. فمن خلال العين يتسنى للعقل أن يستريح في هذا العالم الذي يدخل في دائرة اختصاصه. حينئذ، يصير العقل متوائماً مع نبض الجسد الذي يرتبط هو الآخر بكل ما يحيط به من أشياء. وعندما كان المسيحي يردد: "السماء وطني"، لم يكن يدرك أنه يتفوه بحكمة حقاً. لذا، انظر إلى بعيد.

(١٥ مايو ١٩١١)





بــول ريكــور: مشــوارى الفكــرى*
رؤية بانورامية

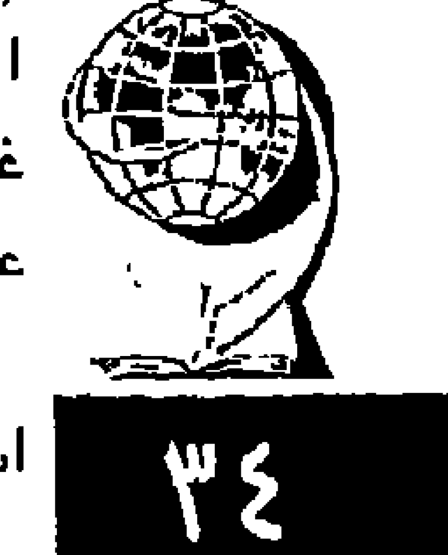
ترجمة : د. كاميليا صبحى

يعــود اهتمامى بالفلسـفة إلى حصـة الفلسـفة فى نهـاية دراستى الثانوية، وهو اهتمـام فـرض على دقـة فى التصـور وشجاعة فكرية سأظل مديناً لهما إلى الأبد. ثم كان من حسن طالعى بعـد عـدة سنوات أن تابعت دراسـتى مع الفيلسـوف جابرييل مارسيل على هامش دراستى بالسوربون، وأتيحت لى معه حرية خوض واستكشاف قضايا محيرة فى حدود قدراتى الفكرية والحياتية فى هذه الفترة، فكانت تلك محطتى الثانية فى مملكة الفكر. وفى العـام نفسـه بدأت اطالع أعمـال هوسـرل مؤسس تيار الفينومينولوجيا، وأتابع اهتمامه بوضع وصف حاذق دقيق للظواهر النفسية. وقد شكل تأثرى بفكر هوسرل جزءاً أساسياً من معتقداتى الراسخة. علاوة على هذا، تعرفت خلال فترة أسرى فى ألمانيا كسجين حرب على أعمال كارل ياسبر وتأثرت بها. وتتضح الاتجاهات الفلسفية لهذا المفكر بجلاء من خلال كتابه الضخم الذى يحمل عنوان "فلسفة". هكذا وجدت نفسى فى أعقاب الحرب العالمية الثانية مؤهلا لمستقبل فكرى يخصنى تحت رعاية أوصياء ثلاثة هم جابرييل مارسيل وكارل ياسبر وهوسرل.

(١)

إضافة إلى أعمالى المهداة لفكر اساتذتى الأوائل، كرست أول إسهاماتى فى مجال الفلسفة عام ١٩٥٠ لبحث فلسفى فينومينولوجى عن الإرادة: الإرادى واللاارادى، قمت فيه - على طريقة مارلو بونتى فى وصفه الفونومينولوجى للإدراك الحسى - بالكتابة عن الظواهر الرئيسة المصاحبة لكل ما يتعلق بالتجربة العملية: المشروع والتعود والانفعال، وتحدثت للمرة الأولى عن اللاوعى الذى كان متعارفاً على تسميته فى ذلك الحين "اللاإرادة المطلقة" لتمييزه عن المقاومة والمساندة اللتين تلقاهما الإرادة حينما يتيقظ الوعى ويسيطر على ذاته.

ظلت مسألة اللاوعى شغلى الشاغل خلال السبعينيات. وقبل هذا، ركزت على البحث بتوسع فى موضوع الإرادة آخذا فى اعتبارى بعض الأمور المبهمة التى يتسبب فيها سوء الإرادة وتعزى لوجود قوى شريرة. ويرجع إلى هذه الحقبة اهتمامى بالعبارات الرمزية والأسطورية والشعرية التى قامت الإنسانية (العبرية واليونانية على وجه الخصوص) ببناء تجربتها عن الشر الأخلاقى تأسيسا عليها. هذه الرحلة إلى أكثر مناطق اللغة غرابة كانت وراء الجزء الثانى من فلسفتى عن الإرادة، وأفرزت عام ١٩٦٠ دراستى عن "الغائية والإحساس بالذنب".



اضطرنى بحثى فى موضوع "سوء الارادة والشر" إلى استكمال منهج الوصف الفينومينولوجى بمنهج هرمينوطيقى تأويلى يستمد جذوره من فكر يختلف تماما عن فينومينولوجية هوسرل، إذ يقوم على فقه اللغة التقليدى وتأويل النصوص الدينية والقانونية. فمن خلال استخدامات اللغة ووحداتها الخطابية الكبرى المتمثلة فى النصوص بدأت تطرح إشكالية جديدة تقف على تخوم التجربة الفعلية الحية والفكر الفلسفى، ألخصها فى عبارتين استخلصهما العديد من القراء من أعمالى فى تلك الفترة ومؤداهما أن "الرمز يحمل على التفكير" وأنك "إن تفسر أكثر تفهم أفضل". وتلخص العبارة الأولى بصورة جيدة مفهومى عن فلسفة الإرادة، بينما تفتح الثانية سبيلا جديدا أمام أعمالى اللاحقة، إذ تضع أسلوبين أقرب إلى التعارض فى علاقة شد وجذب: أولهما التفسير الذى يقرب بين العلوم الانسانية والعلوم الطبيعة، وثانيهما التأويل الذى لا يدع الكلمة الأخيرة للملاحظة المبنية على التجربة بل يفسح المجال لحوار بين مختلف التأويلات المتضاربة من خلال قراءة النصوص المؤسسة فى ثقافتنا.

عن مقارنة مختلف التأويلات كانت دراستى عام ١٩٦٥ "عن التأويل: دراسة حول فرويد". ومن خلالها عاودت الحديث عن مسألة اللاوعى التى تعرفت عليها للمرة الأولى من خلال أول معلم لقننى الفلسفة. وقد وردت دائما فى كتاباتى عن فلسفة الإرادة تحت مسمى "اللاإرادة المطلقة". لم أعد إلى ذلك الحديث عن الإرادة بصورة لا إرادية، بل لأننى وجدتها تحمل من المعانى ما يسهم فى فك الشفرات عن طريق أمرين: تفسير اللاإرادى، وتأويل الأشياء متعددة المعانى مثل الأحلام والرموز وهفوات اللسان والعبارات الأسطورية والشعرية. وبصورة عامة، حاولت فى ذلك الحين التوفيق بين المنهج "الطبيعى" والمنهج "الهرمانوطيقى" من خلال طرح فكرة اللاوعى فى حد ذاتها نقطة تتقاطع فيها "القوة والمعنى"، اللاإرادة والتمثل". ومن هنا أرى كيف أسهمت دراسة اللاوعى في إبراز فشل فلسفات الوعى المستمدة من فكر ديكارت الذى قامت عليه ظاهراتية هوسرل. تلك الفلسفة التى طالما طبقتها أنا نفسى فى أعمالى الأولى.

وسط هذه الحيرة رحت أبحث عن مرشد مناسب يكون دليلى فى رحلة استكشافى للغة ووظيفتها المركبة. هكذا انزلقت تدريجيا من فلسفة الفعل إلى فلسفة اللغة قبل أن يقودنى هذا التأرجح من جديد إلى المجال التطبيقى.

من ناحية أخرى، ساد فى ذلك الحين استخدام النظريات اللغوية وتطبيقها على جميع الأصعدة الفلسفية. شجعنى على الانغماس فى هذا الاتجاه لقائى بالفلسفة التحليلية الانجليزية. ويعود هذا اللقاء إلى أسفارى وزياراتى المتزايدة للجامعات الأمريكية منذ نهاية الخمسينيات، والتى اتخذت صورة منتظمة

لأقسام علوم الدين والفلسفة وقسم العلوم الاجتماعية فى جامعة شيكاغو ابتداء من عام ١٩٦٧. هكذا أصبحت اللغة خلال السبعينيات وحتى بداية الثمانينيات حقلا لجميع المواجهات. ودون أن أفقد انتمائى للحركة الفينومينولوجية والهيرمانوطيقية، بدأت أركز على الطابع الإبداعى للغة. بدأت أتساءل عن كيفية تكون دلالات جديدة. الأمر الذى يمكن أن نسميه "التخيل الدلالى"، ولانعنى بالتخيل عملية تمثل العقل لتجربة إدراكية سابقة، وإنما نعنى وضع تصور لقاعدة يمكن إدراكها بالعقل، على نمط التصور الذهنى الإدراكى فى فلسفة كانط. ومن هنا حفرت فى حقل التخيل الدلالى الواسع طريقين محددين: أولهما يخص تكون اللغة الشعرية من خلال المجاز طبقا للبلاغة التقليدية عند القدماء والمحدثين. وثانيهما يخص تكون لغة الحكى من خلال تطبيق اللغويات البنيوية على النص السردى. من هنا جاءت دراستى التى تحمل عنوان "المجاز الحى" (١٩٧٥) لتبحث فى المسألة الأولى، ثم "الزمن والسرد" بأجزائه الثلاثة (١٩٨١ – ١٩٨٤) ليبحث فى المسألة الثانية. وقد أسهمت هذه السلسلة من الدراسات فى استكشاف ما أسميته بالتجديد الدلالى، وخلق المعنى من خلال وحدات اللغة الثلاث الأساسية: الكلمة والجملة والنص (ويغطى مفهوم الخطاب الوحدتين الأخيرتين). وقد أعطتنى دراسة "المجاز الحى" فرصة استعراض مسيرة تاريخية تبدأ ببلاغة أرسطو وشعريته، مرورا ببلاغة القدماء والمحدثين، ووصولا إلى أكثر التحليلات حداثة ممثلة فى التركيبات السيميائية.

كاد هذا المشوار أن يقودنى فى النهاية إلى تفكير أنطولوجى فى المسألة: فحينما تخلق اللغة الشعرية من خلال المجاز معنى افتراضياً استدلالياً جديداً ألا تكون قد بلغت بهذا مناطق من التجربة الإنسانية لا يمكن الوصول إليها إلا من خلال هذه اللغة الموازية مدعمة بلغة أخرى تعبر عن شيء غير كائن؟ ألا تكمن عبقرية المجاز فى كلمة "كأن"؟ ولكننى تركت هذه الاقتراحات معلقة واتجهت إلى حقل آخر للتجديد الدلالى، وهو السرد. كان دليلى فى هذا المجال نظرية الحبكة الأرسطية فى كتاب أرسطو فى الشعر، وهى مبنية على الأسطورة والخرافة. وبمساعدة نظريات السرد المعاصرة كونت مفهوم "الشكل السردى" ورحت من خلاله أحصر مختلف الطرق التى تصاغ من خلالها الأحداث والأفعال والشخصيات داخل الحبكة السردية. وانطلاقا من هذه البنية الأساسية بدأت استكشف المجالات التطبيقية الواسعة للعملية السردية مثل الحوار العادى وتاريخ المؤرخين والخيال فى التراجيديا اليونانية والرواية المعاصرة، بل فى يوطوبيا الساسة الحالمين. وبينما أنا أستكشف بنية لغوية كبرى هى بنية النص السردى، بدأت أشق طريقا شيقا قادنى إلى دراسة حافلة قديمة قدم موضوعها وهو الزمن. إذ تحدث حبكة الحكاية خلال زمن، أو بمعنى أدق يحكى السرد زمن الفعل والانفعالات، زمن الأحداث والأحاسيس، من خلال مستوى ثان للبنية الزمنية يتمثل فى الوقت المحصور بين بداية الحبكة (بداية السرد) ونهايتها (خاتمة الحكاية، وأحيانا يكون لها أكثر من خاتمة). هذه البنية الزمنية تعد بدورها أساسا لما اقترحت تسميته "الهوية السردية" للأفراد أو المجتمعات. وتختلف الهوية السردية عن الهوية البيولوجية التى تحددها الشفرة الوراثية لكل منا والتى لا تتغير منذ أن يتكون الجنين وحتى الممات، كما تحددها خصائص شخصية أخرى (مثل البصمة والتوقيع وملامح الوجه إلخ...). هذه الهوية البيولوجية ليس لها أية استمرارية خارج حدود فترة الحياة. وينبأنا السرد عن "ذلك الذى يقوم" بالفعل، والديمومة الوحيدة المتاحة للهوية السردية لا تخرج أبدا عن نطاق تعهد بالمحافظة على الكلمة التى أعطيتها والتزمت بها. غير أن هذه الهوية السردية ذاتها لها شراكها وتجاوزاتها ومبالغاتها خاصة على مستوى الشعوب والأمم، حيث تستخدم فى التخويف والكراهية والعنف والتدمير الذاتى. ولكن للسرد أيضا وظائف أخرى، فهو الأداة اللغوية التى تسهم فى تنسيق الزمن الكونى الخاص بالتغيرات الطبيعية، والزمن النفسى الخاص بالتذكر والنسيان. والحقيقة أن البنية السردية تدرج الزمن النفسى المعيش فى إيقاعات التغير المادى لصالح أدوات قياس مثل الساعة والتقويم الزمنى. وبصفة أساسية تقوم هذه الموصلات الكبرى بين زمن الطبيعة وزمن الثقافة بممارسة وظيفتها فى الربط بين الكلمات والأشياء، بين البشر والقوى الكونية، من خلال التاريخ الذى يكتبه المؤرخون. والسرد هو أكبر مساحة لتبادل المعانى بين جميع مستويات الواقع. هذا السرد هو صنيعة اللغة، ومجال مبهر للابتكارات الدلالية.

(٢)

بعد أن فرغت من كتابة "الزمن والسرد" بأجزائه الثلاثة، لبيت عام ١٩٨٦ دعوة لإلقاء محاضرات فى جامعة ايدنبرج. كان المطلوب منى تقديم ملخص مركز لأعمالى. هكذا طرحت مسألة النظر إلى أعمالى كوحدة منهجية، أو فكرية على أقل تقدير، بعد مرور أربعين عاما على صدور أولى كتاباتى. كان الوضع شائكا بالنسبة إلىّ، خاصة وقد أدهشنى تنوع الموضوعات التى تطرقت إليها ربما أكثر مما أدهش قرائى. فقد نشأ كل كتاب بالفعل من مسألة محددة مثل الإرادة واللاوعى والمجاز والسرد.. بعثرة فى الفكر الفلسفى الذى تطرقت إليه نظرا لتعدد القضايا. وقد استدعت فى كل مرة طرحاً خاصاً للوصول إلى نتائج دقيقة محددة. ولهذا، لا أرانى نادما على تكريس الجزء الأكبر من أعمالى لتطويق قضية أو أكثر تنحصر فى تساؤلات محددة، فغالبا ما كان هذا يفتح مجالا لأفق من معانٍ لا تتكشف إلا من خلال المسألة المطروحة. كان على إذاً، حتى وإن لم يكن هذا ما أفضله بالفعل، أن أقدم للحضور مفتاحا لقراءة أعمالى. ومن هذا الاختبار الصعب، نشأت عام ١٩٨٨ فكرة كتاب "الذات كشخص آخر". فقد رأيت بالإمكان جمع القضايا المتعددة التى شغلتنى فى الماضى حول مسألة محورية، تطفو على سطح خطابنا من خلال استخدامنا صيغة الفعل "أنا أستطيع". سبقنى فى البحث فى هذا الاتجاه مارلو بونتى الذى تحدثت عنه فى البداية فى معرض حديثى عن أعمالى الأولى. وقد تمحورت محاضراتى بالفعل حول أربعة استخدامات كبرى لصيغة "أنا استطيع" وهى: أستطيع أن أتحدث، أستطيع أن أفعل، أستطيع



أن أحكى، أستطيع أن أكون مسئولا عن فعالى، أن أنسبها إلى نفسى بصفتى الفاعل الحقيقى. أتاحت لى هذه القضايا الأربع أن أربط بين القضايا المتعلقة بفلسفة اللغة، وفلسفة الفعل، والنظرية السردية، وفلسفة الأخلاق دون أن أخلط بينها. إضافة إلى أن كل واحدة من هذه الفئات الكبرى يمكن دراستها من زاويتين، زاوية تحليلية وأخرى تأملية.

هكذا، خصصت للغة فصلا لدراسة البنيوية الفرنسية ولبعض الدراسات التحليلية (بالمعنى الأنجلو أمريكى للمصطلح). واتخذت من "العبارات التى تكتب على الحوائط -كما يقول Frege- نموذجا موضوعيا خارجيا لهذه الدراسة. ففيها يستقل المعنى الدلالى والتركيبى والأسلوبى عن أى التزام شخصى. ثم خصصت فصلا آخر للتحليل التأملى يرتكز على البحوث المعاصرة حول قضايا تتعلق بالخطاب (أو اللغة) مثل الوعد والأمر والتأكيد الذى يستدعى نفس قدر الالتزام الشخصى الذى يقتضيه الوعد أو الأمر، فصيغ بسيطة مثل: "أعتقد أن..." و"أستطيع أن أؤكد أن..." محملة بالتضمينات بشأن تأكيد أمر ما. هذه العلاقة المبنية على اللغة بين التناول التحليلى والتناول التأملى يمكن استخدامها كنموذج يطبق على علاقات مماثلة فى مجالات كبرى أخرى.

أما بالنسبة لمسألة "القدرة على القيام بفعل"، فقد أتاحت لى فرصة دراسة نظرية الفعل من الناحية الموضوعية على طريقة د. دافيدسون، من خلال ربط الفعل بالحدث الذى يجرى فى الواقع المادى ويأتى نتيجة لأسباب نفسية يمكن ملاحظتها، مع تتبع دور الاستبطان الذى يقودنا إلى المشروع من خلال إتيان الحدث، وملاحظة الأسبـاب للوصـول إلى الدوافع. هكذا قادنا هذا التصور المستمد من الصيغة العملية "أنا استطيع" إلى بنية موضوعية تأملية فى آن واحد. بينما أتاحت لى مسألة "إمكان الحكى" فرصة إدخال نتائج أعمالى السابقة عن السرد إلى دائرة القدرات الإنسانية الواسعة. هكذا عدت من جديد إلى بنيوية السبعينيات الموضوعية الكاسحة (والتى استخدمتها فى دراساتى التى جمعتها عام ١٩٦٩ تحت عنوان صراع التأويلات) وإلى المنهج التأملى الذى وجد فى مفهوم الهوية السردية ضالته المنشودة.

يبقى الاستخدام الرابع لصيغة الفعل "أنا استطيع". وقد وجد صياغته الدقيقة فى مفهوم النسب الذى أتاح لى فرصة ربط دائرة الاخلاق بدائرة القدرات الإنسانية العملية. وأقصد بالنسب القدرة على محاسبة الذات على فعالها وهو المفهوم نفسه الذى نجده فى الإنجليزية من خلال لفظ حساب المتضمن فى كلمة "محاسبة". إذ يستطيع الإنسان أن يأخذ على عاتقه مسئولية أفعاله، وأن يحاسب ذاته أمام نفسه وأمام الأخرين، وبالتالى يكون الفاعل الحقيقى. فالأفعال المنسوبة إلى أشخاص فاعلين مسئولين هى وحدها التى يمكن من الناحية الاخلاقية أن نصفها بأنها مسموح بها أو محرمة، جيدة أو سيئة، صحيحة أو غير صحيحة.



وقبل أن أخوض بتوسع فى مسألة الخبرة الأخلاقية أود أن أركز على جزئية أخرى تخص الفاعل بالمعنى الذى ورد فى العمل المعنون "الذات كشخص آخر"، والذى فتح المجال أمام جبهة أخرى غير التى نشأت عن المقارنة بين المنهج التحليلى الموضوعى والمنهج التأملى الذاتى. هذه الجبهة نبعت من ازدواجية الذات والآخر. وفى تقديرى أن مفهوم الذات يختلف عن مفهوم الأنا، ليس فقط بطابعه الاستبطانى غير المباشرالذى تبرزه اللغة، وإنما بطابعه الحوارى ايضا. ومن هنا أقابله بالتأويل المونولوجى، الذى يرتكز على الكوجيتو الديكارتى. فصيغة "أنا أفكر" تتضمن "أنا" و"أنت" و"نحن". ويمكن التحقق من هذه البنية الحوارية من خلال دراسة القدرات الاساسية، وقبل هذا، من خلال المستوى اللغوى. فالخطاب فى أبسط صوره المتمثلة فى الجملة هو عبارة عن شخص يتحدث إلى آخر بشأن موضوع هو المرجع المشترك. والخطاب موجه إلى... ونستطيع أن نتبين البنية الحوارية نفسها فى الفعل: فالفعل هو فعل مع وفعل ضد، وتفاعل داخل سياق ما يصبح دراماتيكيا بفعل الصراع والعنف. تركت هذه النزعة الغنوصية بصمتها على تراجيدية الفعل، الذى وجد فى كوارث القرن العشرين أفظع أسلوب للتعبير عنه. وتعكس البنية السردية كل هذا. فالحبكة تقتضى، كما أسلفنا، تشكيل شخصيات فى موقف صراعى تصنعه أفعال تولد بدورها أحداث تصيغ نسيج الحبكة السردية. كذلك يمنح السرد الخبرات الأخلاقية تفردها ومثالية شكلها. وبهذا لا تعيد الأشكال السردية تشكيل الخبرة الزمنية فقط، بل تعيد تشكيل الخبرة الاخلاقية كذلك من خلال ما سوف نسميه لاحقا "الحكمة العملية". هكذا يتواكب نسقان طوال العمل: تأملى حوارى من ناحية، وتأملى موضوعى تحليلى من ناحية أخرى، وشكلا معا نسيج "الذات كشخص آخر". فلا وجود للذات دون إسقاط موضوعى يأتى من "الخارج" أى يعتمد على "الخارجانية"، ودون وجود حوار يأتى من خلال "الآخر"، هذا "الخارج" الآخر الذى يمثله الغريب، أوالخصم أحيانا.

(٣)

سوف أفصل عن البانوراما العامة التى رسمت ملامحها الآن الفصول الثلاثة التى خصصتها للخبرة الأخلاقية، فهى حالياً محل مراجعة هامة واستكمال فى مجالات تطبيقية متعددة. أبدأ فى "الذات كشخص الآخر" بعرض تصور للغاية الأساسية للحياة الاخلاقية، وهو تصور مستمد من فكر أرسطو عن الأخلاق ومنه استعير هذا اللفظ، ويشمل جميع الخبرات الأخلاقية التى تندرج تحت معنى الخير أكثر مما تندرج تحت معنى الواجب (كما فى تعبير "الواجبات الأدبية").

وافتراضى هنا مبنى على أساس البنية العميقة للرغبة العقلانية، وترسمها الغاية الاخلاقية المؤسسة، وبها تتطلع إلى "عيشة طيبة" و"عيشة جيدة". هو ذا النموذج السائد فى النظم الاخلاقية القديمة، وقت كانت الفضائل قادرة على التوجيه وعلى تنظيم بلوغ الغاية بحيث تتحقق "عيشة طيبة" فى إطار من السعادة. ومن هنا أقترح الصيغة التالية للأخلاق: "العيش مع الآخرين ولأجلهم، على نحو جيد، فى إطار نظم عادلة". هذا التحول بين مفهوم الأخلاق كغاية ومفهومها كواجب أدبى،

فرضته ظروف التصارع والعنف التى أشرت إليها آنفا فى إطار حديثى عن نظريتى الفعل والسرد. وكانط هو دليلنا هنا فى استكشاف المستوى ، "الأخلاقى" تحديدا فى مسألة الخبرة الأخلاقية، أى ما يربط المعيار الموضوعى بالحرية الشخصية فى تلك البنية التحليلية التى يسميها كانط الاستقلالية (الذات والقاعدة) والتى تعد بنية مرجعية لجميع أنماط مشاعر الاحترام. ليس احترام القوانين فحسب، وإنما احترام "الشخص ممثلا فى ذاتى وفى الآخر المختلف تماما عنها". ولابد هنا من إعادة التفكير فى معيار كانط عن التعميم على مستوى العالم، وبناء عليه تتمتع الذات الأخلاقية بشرعية وصلاحية خطتها التى يطلق عليها كانط تعبير "حكمة الفعل". وصعوبة تطبيق معيار التعميم هى التى تنقلنا من المستوى المعنوى للواجب – التشبث بالواجب الضرورى – إلى مستوى الحكمة العملية الملموسة – واتخاذ القرار فى مواقف ملموسة متفردة ينتفى فيها اليقين.– وتردنى هذه الحكمة العملية إلى صيغ للنصح والتشاور واتخاذ القرار فى مواقف فعلية مثل تلك التى كان يدرجها أرسطو تحت مسمى الحيطة التى لا تفصل الحكمة عن القول الحكيم، وعن الحكيم ذاته الذى هو من لحم ودم. إلى هذه الحكمة العملية أرد أشكال الحُكم الاخلاقى فى موقف ما، كما فى أخلاقيات الطب أو القضاء. ويضم مؤلف "العادل" (١٩٩٨) دراسات عن هذا الموضوع.

يفهم إذاً من كلامى السابق، أننى اليوم أعيد النظر فى عملية تنظيم ما أسميته بشىء لا يخلو من السخرية "المختصر فى علم الاخلاق" كما أراه. وأقترح صراحة أن يكون المستوى المعيارى هو نقطة انطلاقى الحالية، فمنه يتحدد المعيار، كما يتحدد معنى "الكائن الملزم": وأقصد بهذا إلى مستوى الخبرة الأخلاقية العامة، حيث المسموح والممنوع هما معطيات أساسية للحياة الأخلاقية، ومحل جدل وتساؤل وإعادة نظر. ويقودنا هذا النقاش إلى المنوعات الأساسية التى تحملنا على أن نجد للإلتزام الاخلاقى، كما يفرض نفسه على المستوى الاجتماعى، أساساً أرسخ من مجرد صيغة "يتعين أن". ويقودنا هذا البحث مجددا إلى التحليلات اليونانية عن الرغبة، ويردنا إلى ممارسات خضعت لاختبار الزمان والتجربة، أى أنه يقودنا باختصار إلى تاريخ العادات فى بعدها الجماعى.

ولكن العودة إلى منابع المسألة الأخلاقية لن تمكننا من وضع صيغة مناسبة لها، لعمق توارى أسباب الفعل، وعدم إسقاطها فى المستقبل من خلال أخلاق تطبيقية. فالأخلاق النهائية هى المحك الملموس لأهداف الأخلاق الأساسية. هذا الجدل بين الأخلاق الأساسية والأخلاق التطبيقية، والذى تقوم المقاييس العقلية بغربلته، يشكل فيما أرى القوى المحركة للحياة الأخلاقية. هذا المنهج الشديد المباشرة، الذى يخضع لتاريخ فلسفة الأخلاق بصورة أقل لينهل أكثر من ثراء التحاليل النصية التى سرعان ما انغلقت على تصنيفات مدرسية مثل "الأخلاق كغاية" و"الأخلاق كواجب"، هذا المنهج ينظم عملية استكشاف الأخلاق التطبيقية التى أكرس نفسى لها اليوم.

(٤)

اسمحوا لى ان أنهى حديثى بعرض أعمالى التى تدخل فى اطار الأنثروبولوجيا الفلسفية. وأعود إلى عبارة "أنا أستطيع" التى استرشدت بها لاستكشاف المناطق الكبرى للتجربة مثل اللغة، والفعل، والسرد، والالتزام الأخلاقى. فهل نستطيع فى ختام هذا العرض أن نستخلص رؤية فلسفية جامعة؟ الملاحظ بالفعل هو أن الفصول التى اقتربت من المسألة الأنطولوجية وحاولت استكشافها، سواء فى "المجاز الحى" أو "الزمن والسرد" أو "الذات كشخص آخر"، وردت دائما فى صيغة استفهامية: نحو أية أنطولوجيا؟

قادتنى الجولة الأولى مع صيغة "أنا أستطيع" إلى عبارة أنطولوجية لأرسطو تقول "يمكن التعبير عن الكينونة بأكثر من طريقة". ومن بين الصيغ المتعددة التى تتناول مسألة الكون، هناك واحدة أفضلها وهى "الكون بالفعل، والكون بالقوة". ألا تنطبق هذه الصيغة على نوعية الفينومينولوجيا الهيرمانوطيقية التى أمارسها فى الوصف والتأويل؟ وبالتالى فإن إشكالية "الإنسان الذى يعمل ويعانى" والتى أسمح اليوم لنفسى بأن ألخصها تحت مسمى "الإنسان القادر" تأخذ شكلا خاصا فى الأنثروبولوجيا الفلسفية لأنطولوجية الفعل والقوة، من خلال ازدواجية معنى الفعل "يكون".

بينما تأتى الجولة الثانية على استحياء لتردنا إلى حوارات أفلاطون الأخيرة، واستكشافها الأنواع الكبرى مثل الواحد والمتعدد، الذات والآخر، الكون واللا كون، الحركة والسكون إلخ... هذه الأنواع الكبرى تتحكم فيما يمكن أن نسميه بالوظيفة المابعدية، أى البنية المتعالية للنص كما يراها الكانطيون والكانطيون المحدثون، وهى أيضا بنية الفعل ذاته فى صورته الأرسطية. ولا أخفى أن الرابط بين الوظيفة الماورائية على طريقة أفلاطون، وازدواجية الكون على الطريقة الأرسطية، يمثل لى مشكلة. ولكن ألم تولد الفلسفة الغربية الكبرى من التقاء الفكر الأرسطى والفكر الأفلاطونى على أعلى مستوى؟

أما الجولة الأخيرة فقادتنى إلى خفايا الفكر التوراتى. فهل علينا قراءة العبارة الشهيرة "أنا من أكون" التى وردت فى السفر الثالث، الإصحاح الرابع عشر، قراءة أنطولوجية تزيد من ازدواجية المعنى اليونانى للفعل "يكون" كما تقترحه الترجمات المتداولة؟ أم أن الأمر يتعلق بنظام فكرى غير متجانس ليس لنا كلمة نعبر بها عنه فى ثقافتنا الفلسفية اليونانية الأصل؟

لست نادما على ختم المقال بهذا التساؤل الذى يقترب من حدود الخطاب الفلسفى وتخوم أنماط أخرى مثل الشعرية وغيرها... فكلها من مظاهر الفكر.



من أجل منهج نقدى للترجمات: جون دون*

أنطوان برمان

ترجمة د. أمل الصبان

مقدمة:

يعد هذا الكتاب عملاً فى نقد الترجمات كنوع من أنواع النقد وفى الوقت نفسه عملاً عن جون دون John Donne وترجماته القديمة و (القادمة) ترجمة ثانية.

منذ العصر الكلاسيكى، كان هناك حصر نقدى للترجمات، حيث كان النقد فيها يعنى حكماً وتقويماً. ولكن إذا كان النقد يعنى تحليلاً دقيقاً لترجمة وسماتها الأساسية وللمشروع الذى ولدها، وللأفق الذى ظهرت فيه ولموقف المترجم... إذا كان النقد يعنى، بصفة أساسية، استخلاص حقيقة ترجمة ما، فيتعين الاعتراف بأن نقد الترجمات قد بدأ لتوه فى الظهور.

يحاول الكاتب أنطوان برمان فى هذا الكتاب وضع منهج نقدى للترجمة، مستخلصاً إياه من تجربته الطويلة كمترجم وكناقد للترجمات. ينقسم الكتاب إلى جزئين. يقدم الكاتب فى الجزء الأول مختلف أنماط تحليل الترجمات: التحليلات الملتزمة لهنرى ميشونيك Henri Meschonnic، والتحليلات الوصفية لتورى وبريسيه Toury et Brisset، ويوضح ما له من مآخذ عليها. ثم يشرع فى رسم منهجه الخاص. ويتناول هذا المقال ترجمة هذه الجزئية. أما الجزء الثانى من الكتاب فيتناول بالدراسة تحليل ترجمة جون دون بتطبيق المنهج المقترح فى الجزء الأول من الكتاب.

المترجمة

مخطط منهجى نقدى للترجمة

وسوف أحاول الآن تقديم رسم معمارى لتحليل الترجمات يأخذ فى الاعتبار الأشكال التى وضعها ميشونيك Meschonnic ومدرسة تل أبيب، مع وضع منهجية ومفاهيم خاصة (على الأقل جزئياً) ومع الحرص على تطبيق مفهوم بينجمان الخاص بعلم نقدى خاص بالترجمة. وسوف أقدم هنا الشكل الأكثر تطوراً والأكثر تفصيلاً لهذا الرسم المعمارى الذى قد يؤدى عملياً إلى تقديم كتاب بدلاً من مقالة. وقد لا يكون مجدياً القول بأن هذا الشكل الأكبر يمكن تعديله وفقاً للغايات الخاصة لكل محلل، وصبه فى كل أنواع النصوص المقننة (مقالة، خطبة، دراسة، عمل، حصر، رسالة، إلخ). والحق، أن الأمر لا يتعلق بتقديم نموذج، ولكن مسار تحليلى ممكن.



وينقسم مسارى التحليلى إلى ثلاث مراحل متتالية (وهو ما يتفق ومفهوم المنهج). وتتعلق المراحل الأولى بالعمل التمهيدى، أى بالقراءة المادية للترجمة (أو إذا لزم الأمر، الترجمات) والنص الأصلى (ولا يستلزم الأمر الإشارة إلى القراءات الجانبية المتعددة التى تدعم هاتين القراءتين). وتتعلق المراحل اللاحقة باللحظات الأساسية للعمل النقدى نفسه كما سيظهر فى صورته المكتوبة. ويتم فى هذا الجزء أيضاً تقديم الفئات الأساسية التى تبنى هيكل هذا النقد، والتى تختلف عن فئات ميشونيك وفئات المدرسة النفعية.

وقد استخلصت شكل هذه النوعية من التحليل تدريجياً عند "ممارستى" لدراسات عن الترجمة، محاولاً تحديد (ومنهجة) الأساليب. وقد استخلصت المراحل الأولى بصفة خاصة من خلال عملى كمترجم أدبى، ولاسيما خلال قيامى بالترجمة الصعبة "للمجانين السبعة" لروبيرتو أرلت* Roberto Arlt بالاشتراك مع إيزابيل برمان. وعند قراءتنا ثم إعادة قراءتنا معاً، أو بصورة منفصلة، للترجمات المختلفة لهذا العمل، وبقيامى بهذا الانتقال بين الترجمات والنص الأصلى بالترتيب الذى سوف أصفه تقريباً، استطعنا تعلم هذا الشىء الذى لايبدو بديهياً: تعلم كيفية قراءة ترجمة ما(١).

الترجمة: من القراءة الأولى إلى القراءة الثانية:

يتعين أن تتسم نظرتنا إلى الترجمة "بالاستقبالية"، أى نظرة لا تمنح سوى "ثقة محدودة" للنص المترجم وذلك مقابل نظرة متشككة ومترددة، أو نظرة حيادية وموضوعية خالصة. هذا ما ينبغى أن يكون عليه الموقف الأساسى الخاص بالعمل النقدى، والذى يتلخص فى تعليق إصدار أى حكم متسرع، والالتزام فى عمل طويل ومثابر لقراءة الترجمة أو الترجمات وإعادة قراءتها، منحين جانباً النص الأصلى تماماً. وتظل القراءة الأولى، بصورة لا يمكن تفاديها، قراءة "لعمل أجنبى" بلغتنا. وأما القراءة الثانية، فتأخذ شكل قراءة عمل مترجم، مما يستلزم تحويلاً للنظرة. وذلك وفقاً للمقولة التى تنص على أننا لسنا قراء ترجمات بصورة طبيعية، ولكننا نتحول مع الوقت لنصبح قراء للترجمات.

ولن نؤكد كثيراً على ضرورة الابتعاد عن النص الأصلى ومقاومة الرغبة فى المقارنة إذ تسمح قراءة الترجمة وحدها باستشعار سلامة النص، وسلامة النص لها فى هذا السياق معنيان: سلامته كنص مكتوب فى اللغة المستقبلة، بمعنى ألا يكون دون "المعايير" النوعية الموحدة والثابتة للكتابة فى هذه اللغة(٢). ثم سلامة النص، فيما وراء هذه الضرورة الأساسية، بوصفه نصاً حقيقياً (منهجية كل مكوناته أو ارتباطها المتبادل وتنظيمها). وتكشف هذه القراءة الثانية أو لا تكشف عن درجة التماسك المتأصل للنص بعيداً عن كل علاقة له بالنص الأصلى. وفيما يتعلق بدرجة حياته الماثلة: فهناك ترجمات- كما يعرف

نقاد المجلات الأدبية - باردة و متصلبة و ماهرة و حية إلخ.

وتكشف هذه القراءة الثانية، بطريقة لازمة، عن "مناطق نصية" إشكالية، تظهر فيها بعض النواقص: إما أن يصاب النص المترجم فجأة بالضعف والتنافر والنشاز، وإما أن يبدو على النقيض سلساً وواضحاً ومطابقاً لمعايير اللغة المكتوب بها، أو أن يتضمن كلمات وتركيبات وأشكالاً من الجمل شاذة وغريبة، أو أن تغزوه أنماط وتركيبات... إلخ خاصة بلغة النص الأصلي، وتشهد بظاهرة من التلوث اللغوى (أو "التداخلات اللغوية").

وتكشف هذه القراءة الثانية أيضاً، على العكس، عن "مناطق نصية" أصفها بالإعجاز، لأننا لا نجد أنفسنا أمام فقرات تامة فحسب، ولكن أمام كتابة تختص بالترجمة، وهي كتابة لا يمكن لأى كاتب كتابتها بلغته الأصلية، فهي كتابة يكتبها أجنبي ولكن تدخل بتناغم في اللغة المترجم إليها،دون أية صعوبات (وفي حالة ظهور صعوبات)، تكون "ذات طابع مفيد"(٣). وتتسم هذه "المناطق النصية"، التي كتب فيها المترجم كتابة أجنبية بلغته الأصلية، منتجاً لغة جديدة، بجمال النص المترجم وثرائه. وإذا ما قرأنا على سبيل المثال "غرق دويتش لاند" Naufrage du Deutschland أو قصائد أخرى لهوبكينز Hopkins ترجمها ليريس Leyris، لاستشعرنا الجهد الكبير الذى مثلته الترجمة وفي الوقت نفسه النجاح الذى حققته في النهاية.

ولنؤكد على أهمية هذه "الانطباعات": فهي، وهي وحدها، التي ستوجه كل العمل اللاحق، الذى سيتسم بالتحليلية. إن التأثر بهذه الانطباعات وتنحيتها يعدان التربة السليمة الآمنة. ولا ينبغي بالطبع الوقوف عند هذا الحد، لا بسبب ما تتسم به الانطباعات من خداع فحسب، ولكن لأن بعض الترجمات تتسم في ذاتها بالخداع، وتنتج من ثم انطباعات خادعة(٤).

لقد قرأنا الترجمة وأعدنا قراءتها مرة ثانية: وكونا انطباعاً عنها (أو تكون لدينا انطباع عنها). ويتعين علينا الآن الرجوع إلى النص الأصلي.

قراءات النص الأصلي:

وتنحى هذه القراءات بدورها جانباً الترجمة. ولكنها لا تغفل هذه "المناطق النصية" التي بدت الترجمة فيها تارة إشكالية وتارة موفقة. فنقوم بقراءتها وإعادة قراءتها ثم نسطرها، بغية تجهيز المقارنة القادمة.

وسريعاً ما تتحول هذه القراءة من مجرد قراءة عادية سريعة إلى قراءة ما قبل تحليل النص pre - analyse textuelle يستدل من خلالها على كل السمات الأسلوبية، أياً كانت، التي تميز كتابة النص الأصلي(٥) ولغته، لتجعل منهما شبكة من النتائج المباشرة المنهجية. ولا جدوى في هذا الصدد من السعي إلى الشمولية: فتتعلق هذه القراءة بالاستدلال على هذا النمط من شكل الجمل وذاك النمط الدلالي لتسلسل الجمل، وتلك الأنماط لاستخدام الصفة والحال وزمن الأفعال والضمائر إلخ. كما تستخلص هذه القراءة، دون شك، الألفاظ المتواترة (المتكررة)، والكلمات المفاتيح(٦). وتسعى هذه القراءة، بصورة أكثر شمولاً، إلى البحث عن العلاقة التي تربط في العمل بين الكتابة واللغة وعن إيقاعات النص في مجمله. وهنا، يكرر الناقد نفس عمل القراءة الذى قام به المترجم، أو المفترض أن يكون قد قام به، قبل وأثناء ترجمة العمل نفسه - ولكن بشيء من الاختلاف. ويرجع ذلك، كما أشرت في "محنة الغريب" L'epreuve de l'étranger، إلى أن كل السمات المميزة للعمل التي ذكرناها تتكشف خلال حركة الترجمة وبالقدر نفسه قبلها خلال عملية ما قبل الترجمة والقراءة في أفق الترجمة. وهنا تكمن "نقدية" حركة الترجمة الخاصة والمستقلة. ومما لا شك فيه أن تلك "النقدية" لا تقوم بصورة خالصة على وقوف المترجم أمام النص ومواجهته. فيتعين عليه اللجوء إلى عدة ترجمات جانبية، أعمال أخرى للكاتب وأعمال مختلفة تدور حول هذا الكاتب وحقبته، إلخ. ولإعادة ترجمة "الفردوس المفقود"، يقول شاتوبريان إنه أحاط نفسه "بكل ما حول النص من تعليقات القدامى"(٨) ولإعادة ترجمة "الأوديسة" أشار جاكوتيت إلى أسلوبه الذى عادة ما يتسم بالصيغ المقررة وأحال إلى قراءات عن متخصصين ألمان في هوميروس(٩) (....)

وبصفة عامة، تتطلب الترجمة قراءات واسعة ومتنوعة. وأى مترجم يجهل القراءة بهذه الطريقة، هو في الواقع مترجم متعثر. فنحن نترجم عن طريق الكتب(١٠). ونسمي هذا اللجوء الضرورى إلى القراءة وإلى ("الأدوات الأخرى" بالمعنى الذى يقصده إيليش Illich) دعم العمل الترجمي. ويرتبط هذا المفهوم، ولكن لا يتطابق، مع مفهوم دعم الترجمة نفسها(١١).

وإذا كان لزاماً دعم العمل الترجمي، فإن ذلك لا ينقص من استقلاله الأساسي. وأقصد بهذا الكلام، بداية إلى أن قراءات المترجم لا ترتبط بموضوع بعينه، ولكنها قراءات حرة(١٢). ولا يمكن "لتحليل نصي"، بصفة خاصة، ولا حتى الذى يقوم به مترجم قادر على القيام بتحليل حقيقي، أن يشكل الأساس الضرورى لعمل ترجمي، كما نعتقد أحياناً، كما اعتقدنا بسذاجة منذ بضع سنوات مع فينيه Vinay وداربينيه Darbelnet بأن الترجمة هي "لغويات تطبيقية". ولا يتجاوز التحليل النصي الأكثر إيضاحاً - حتى الذى يهدف إلى تحديد وحدات رمزية(١٣) (translèmes) - كونه أداة من بين أدوات أخرى لدعم النص. وبصفة عامة، يتعين أن نرفض بكل ما أوتينا من قوة، ولاسيما منذ أن بدأنا في تدريس الترجمة الأدبية، إخضاع عملية الترجمة لأى خطاب مفهومي، يملى على المترجم بطريقة مباشرة أو غير مباشرة "ما يتعين عمله"؛ ويبدو ذلك صحيحاً بالنسبة "للتحليل النصي" والشاعرية واللغويات ولكن أيضاً (وبصفة خاصة بالنسبة لعلوم الترجمة بكل أنواعها. فيتعين على علوم الترجمة تلك تطوير خطاباتها حول الترجمة دون التطلع إلى السيطرة على "ممارسة" الترجمة. وهذه العلوم موجهة (مبدئياً) إلى غير المترجمين والمترجمين على حد سواء ولذا كان من الضرورى عدم إخضاع إحداها للأخرى (فالترجمة لا تعتمد على علم الترجمة الذى لا يعد مجرد تفسير للعمل الترجمي)، فكل منهما يتمتع باستقلال خاص.

وأطلق اسم "ما قبل التحليل النصي" على قراءة ناقد الترجمة، لإن هذه القراءة تتم لتحضير عملية مقارنة النصوص.



وهذه القراءة شأنها شأن قراءة المترجم لن تخرج عن نطاق القراءات المذكورة. فهذه القراءات تتسم بأنها أكثر ترابطاً وأكثر منهجية من قراءة المترجم، ولكنها لا تخضع أيضاً لنمط من التحليلات. ومع ذلك فإننا نرى مع ميشونيك Meschonnic وتورى وبريسيه أن ما أوضحته لنا اللغويات والشاعرية والتحليل البنائى وعلم الأسلوب عن اللغة والأعمال والنصوص فى القرن العشرين "لا يمكن إغفاله"(١٤) بالنسبة للعمل النقدى. وهذا لا يعنى مرة أخرى تشكيل هذه العلوم والمعارف لأسس مقيدة، ولكن هذا يعنى أن تناولنا للغة والنص يتمثل فيما تقدمه لنا هذه العلوم من معلومات عنهما(١٥) فناقد الترجمة يرتبط بصورة أكبر بهذه "النصوص" لما يناط به من إنتاج لخطاب مفهومى متماسك.

وانطلاقاً من هذه القراءة السابقة للتحليل، يبدأ عمل شائق يتعلق بانتقاء الأمثلة الأسلوبية (بالمعنى الواسع) والمناسبة وذات المغزى فى النص الأصلى. وتعتمد دقة المقارنة - باستثناء ما يتعلق بنص قصير حيث يتم تحليل كل عناصره - على أمثلة. ويعد تقسيمها لحظة حرجة وأساسية.

ويتم أيضاً انتقاء وتقسيم - وهذه المرة اعتباراً من تأويل العمل (الذى يتنوع وفقاً للمحللين) - فقرات من النص الأصلى التى يوجز فيها النص ويتمثل ويترمز. وتعد هذه الفقرات "المناطق الدلالية" التى يصل فيها النص إلى غايته (لا غاية المؤلف) ومركز ثقلها. وتكتسب فيها الكتابة درجة عالية من الضرورة. ولا تظهر هذه الفقرات جلية عند القراءة العادية للنص، وهذا هو السبب فى أن العمل التأويلى هو الذى يظهرها أو يؤكد وجودها فى أغلب الأحيان. فقد تتمثل فى بيت شعرى أو بعض الأبيات فى قصيدة وفى بعض الفقرات فى رواية، أو فى السطر الأخير من قصة قصيرة (مثل قصة "أهالى دبلن" Dubliners لجيمس جويس)(١٦)، أو فى رد أو اثنين فى مسرحية. وتقدم لنا هذه العناصر الصغيرة فجأة كل معنى العمل بصورة دقيقة وقوية. أما فى العمل الفكرى، فتتمثل فى بعض السطور التى تشهد بتركيبها على حركة الفكر(١٧) وصراعه. وتختلف هذه الفقرات عن "مقتطفات النصوص لأعلام الكتاب" فى أنها لا تكون بالضرورة "أكثرها روعة" من الناحية الجمالية. وسواء أكانت هذه الفقرات أجمل فقرات العمل أم لا، فهى تظهر كلها معنى العمل فى كتابة تمتلك أعلى درجات الضرورة الممكنة، كما قلنا من قبل. وتتسم كل فقرات العمل الأخرى، أياً كانت درجة كمالها الشكلى، بطابع صدفوى، بمعنى أنها لا تتصف بهذه الضرورة الكتابية المطلقة، فيمكن كتابتها "بطريقة مختلفة". وينطبق ذلك بالنسبة للقصيدة الأكثر كمالاً ظاهرياً. وهذا ما يشهد به، على مر التاريخ الأدبى، "مسودات" نص و"رواياته" و"حالاته" و"متغيراته". وعندما ينتهى إعداد العمل بشكل نهائى، نجده محتفظاً ببعض مظاهر مرحلة التلمس الأولى التى وصلت عبرها إلى شكلها النهائى. ومن ثم، أياً كانت درجة منهجية عمل نهائى ووحدته، نجده يتضمن أجزاء صدفوية بصورة جوهرية. وإذا كانت نسبة الصدفوية كبيرة، أو بالأحرى، إذا ما مثلت هذه النسبة الجزء الغالب على الجزء الضرورى فإن العمل يتأثر من ذلك ويتضرر. وينطبق ذلك على بعض أجزاء ديوان بودلير "أزهار الشر" Les Fleurs du Mal كما يقال أحياناً. وإذا تفوقت - على النقيض - نسبة الضرورى على الصدفوى بصورة كبيرة، يتعرض العمل لخطر نوع من الصورية ذات المنطق الأحادى: ويمكننا فى هذا الصدد ذكر فلوبير أو فاليرى. فالصدفوى له ضرورته الخاصة فى اقتصاد العمل.

وهذه "الجدلية" الخاصة بالضرورى والصدفوى (التى لا يتعين خلطها مع التمييز، الضرورى هو نفسه، بين "المميز" و"غير المميز") تعد حاسمة بالنسبة للناقد والمترجم.

وكما قال جينيت Genette "تعد لا مساسية الشعرية فكرة "حديثة" حان الوقت لدفعها قليلاً(١٨)". ويؤكد المؤلف فى هامش فى الصفحة نفسها أن لا مساسية النص الشعرى، أو النص الأدبى بالمعنى الواسع ترتبط ارتباطاً وثيقاً بفكرة عدم قابليته للترجمة. وهذه العقيدة وإن لم تكن حديثة بصورة نوعية، فإن بعض المبدعين والمنظرين والنقاد يعيدون تأكيدها فى وقتنا هذا (ونذكر منهم جاكبسون Jackobson). إن التعايش بين عناصر غير ملموسة وأخرى ملموسة فى العمل يكتسب أهمية كبيرة بالنسبة للمترجم، فهى تحدد حيز الحرية المتاح له فى الترجمة. وعلى النقيض من ذلك عندما يخلط المترجم بين "المميز" و"غير المميز" وبين "الضرورى" و"الصدفوى" فإن ذلك يلغى حيز الحرية التى يتمتع بها ويقوده إلى الحرفية (ولاسيما النحوية) التى تؤدى إلى عواقب وخيمة.

والخلاصة: قبل الشروع فى تحليل ملموس للنص المترجم يتعين المرور بالمراحل التالية:

١) مرحلة ما قبل تحليل النص حيث انتقاء عدد من السمات الأسلوبية الأساسية للنص الأصلى.

٢) مرحلة تفسير النص التى تسمح بانتقاء فقراته ذات الدلالة الخاصة.

وبعد تمكننا من النص المترجم، والاستدلال على مواطن ضعفه وقوته وتحليل النص الأصلى وتفسيره وتكوين "مادة" الأمثلة التفصيلية المسببة والتمثيلية، هل نحن الآن مستعدون للمقارنة؟ لا، على الإطلاق. وبالرغم من علمنا "بالمنهج" الأسلوبى للأصل، فإننا نجهل كل شىء عن "المنهج" الأسلوبى الخاص بالنص المترجم. لقد "شعرنا" بالطبع أن للترجمة "منهجاً"، بما أنها بدت لنا سليمة، بيد أننا نجهل كل شىء عن كيفية هذا المنهج وعلته ومنطقه. وإذا ما شرعنا فى مقارنات عابرة بين العمل وترجمته، لديوان شعر مزدوج اللغة، فيمكن أن يبدو لنا - على الفور - وجود تطابق بينهما، وكذلك وجود اختيارات واختلافات وتعديلات متعددة تدهش دون أن تصدم. ونتسائل لماذا "ترجمنا" هذا بذاك، بينما...

ويتسائل قارىء ترجمة ديكينسون Dickinson التى نشرتها كلير مالرو(١٩) Claire Malroux، أو ترجمة ييتس Yeats التى قام بها ماسون(٢٠) Masson، بالضرورة عن سبب مثل هذا الإيجاز أو هذا التطويل أو هذا الإسقاط لأدوات الوصل... إلخ، دون إدانة النوعية المتميزة لترجماته. ويتساءل عن "أسباب" ألف "فارق بسيط" والتى يقدم مجموعها خاصية الترجمة. وتثور هذه



التساؤلات بقوة أكبر إذا ما قارن ترجمات ييتس وديكينسون مع ترجمات بونفوا Bonnefoy وروموسو Reumaux على سبيل المثال. فهناك فروق أيضاً، ولكنها مختلفة (!) (ويرجع ذلك إلى أن لكل مترجم منهجيته وتماسكه وأسلوبه في الاستبعاد وفي البعد، كما يقول دي بيليه Du Bellay). ونجد أنفسنا مضطرين بغية فهم منطق النص المترجم إلى التحول إلى العمل الترجمي نفسه وما وراءه، أي المترجم.

البحث عن المترجم

يعد "الانتقال إلى المترجم" منحنى منهجياً أساسياً، ولاسيما أن إحدى مهام الترجمة هي أخذ المترجم في الاعتبار. ومن ثم إزاء أي ترجمة يتعين طرح السؤال: من المترجم؟. وفي النهاية، فدائماً ما نتساءل إزاء عمل أدبي: من المؤلف؟ والحق أن هذين السؤالين لا يتضمنان المحتوى نفسه. فيستهدف السؤال عن المؤلف معرفة عناصر سيرة ذاتية ونفسية ووجودية إلخ... من المفترض توضيحها لعمله، وحتى لو أردنا حد قيمة هذه العناصر، باسم عملية هيكلية، من منا يستطيع إنكار صعوبة فهم أعمال دي بيليه وروسو Rousseau وهولدرلين Holderlin وبلزاك Balzac وبروست Proust وسيلان Celan إذا ما جهلنا حياة هؤلاء المؤلفين؟ فترتبط الأعمال ارتباطاً وثيقاً بالوجود.

والسؤال: "من المترجم؟" له غاية أخرى. على الرغم من بعض الاستثناءات، مثل القديس جيروم Saint Jérôme وأرمان روبان Armand Robin [٢١]، فإن حياة المترجم لا تعنينا، وبالأولى حالاته النفسية. وهذا لا يمنع أنه يبدو من الصعوبة بمكان أن يظل المترجم هذا المغمور كما يحدث في أغلب الأحيان. فيعنينا معرفة جنسيته، وإذا لم يكن "سوى" مترجماً أو إذا ما كان يمارس مهنة أخرى ذات دلالة خاصة، مثل التدريس (كما هو الحال بالنسبة لغالبية مترجمي فرنسا الأدبيين): فيبدو لنا ضرورة معرفة إذا ما كان أيضاً "مؤلفاً" وأنتج أعمالاً: ومن أي اللغات يترجم، وما الصلة التي تربطه بهذه اللغات، وإذا ما كان يتحدث لغتين وما هذه اللغات، وما نوعية الأعمال التي يترجمها عادة، وما الأعمال الأخرى التي ترجمها، وإذا ما كان مترجماً لعدة مجالات (وهي أكثر الحالات شمولاً) أو متخصصاً في مجال واحد (مثل كلير كيرون Claire Cayron [٢٢]): ومن ثم نريد معرفة مجالاته اللغوية والأدبية، ونريد معرفة إذا ما كان قد قام بأعمال ترجمة بالمعنى المذكور فيما سبق وما ترجماته الرئيسية، إذا ما كان قد كتب مقالات ودراسات ورسائل وأعمالاً حول الأعمال، وأخيراً إذا ما كان قد كتب حول ممارسته للترجمة وحول المبادئ التي يسترشد بها حول ترجماته وحول الترجمة بصفة عامة [٢٣].

وهذه المعلومات تستلزم جهداً كبيراً، ولكنها لا تتعدى كونها "معلومات" خالصة. ولذا يتعين التقدم بصورة أكثر تنظيماً وتحديد موقفه الترجمي ومشروعه الخاص بالترجمة وأفقه الترجمي.

الموقف الترجمي:

يرتبط كل مترجم بعلاقة نوعية خاصة بنشاطه الخاص، أي "بمفهوم" و"رؤية" عن الترجمة ومعناها وأهدافها وأشكالها وطرقها. وهذا "المفهوم" وهذه "الرؤية" ليس لهما طابع شخصي خالص، لتأثر المترجم فعلياً بخطاب تاريخي واجتماعي وأدبي وأيديولوجي عن الترجمة (والكتابة الأدبية). والموقف الترجمي هو نوع من "الحل الوسط" بين الطريقة التي يدرك بها المترجم، بوصفه شخصاً مأخوذاً بنبض الترجمة [٢٤]، مهنة الترجمة والطريقة التي "أدخل" بها الخطاب المحيط حول الترجمة (ومعاييرها). والموقف الترجمي بوصفه حلاً وسطاً، هو نتاج إعداد: فهو الموقف الذي يتخذه المترجم نفسه إزاء الترجمة. وعندما يختار الموقف الذي يتخذه (لأن الأمر يتعلق باختيار) المترجم فهو يقطع على نفسه التزاماً، بالمعنى الذي يقصده Alaine ألان عندما كان يقول "يعد الطابع قسماً".

وليس من السهل الإعلان عن الموقف الترجمي، ولا جدوى من إعلانه، ولكن يمكن الإعلان عنه شفاهة وتجسيده وتحويله إلى تمثيلات. ومع ذلك لا تعبر هذه التمثيلات عادة عن حقيقة الموقف الترجمي ولاسيما عندما تظهر في نصوص مقننة بقوة مثل المقدمات أو عن طريق أخذ الكلمة بصورة تقليدية مثلما يحدث في اللقاءات.

وتتكون ذاتية المترجم وتكتسب أبعاداً ذات معنى باتخاذ موقف ترجمي. وعادة ما تتعرض لثلاثة مخاطر كبرى: التغير والحرية المدللة والميل إلى الاختفاء. وليس ثمة مترجم ليس له موقف ترجمي. ولكن هناك مواقف ترجمية بعدد المترجمين. ويمكن إعادة تشكيل هذه المواقف اعتباراً من الترجمات نفسها، التي تنم عنه بطريقة ضمنية، وكذلك اعتباراً من مختلف التصريحات التي صرح بها المترجم عن ترجماته أو عن الترجمة أو عن أية موضوعات أخرى. وترتبط مواقفه الترجمية بمواقفه اللغوية: علاقتها باللغات الأجنبية واللغة الأم، ووجودها في اللغات (والذي يأخذ ألف صورة تجريبية مختلفة، ولكنها تظل دائماً وجوداً نوعياً ومتميزاً عن باقي أشكال الوجود في اللغات (وعلاقتها بالكتابة وبالأعمال). وعندما نصبح قادرين على ملاحظة الموقف الترجمي والموقف اللغوي والموقف الكتابي للمترجم، سوف يكون ممكناً وضع "نظرية الفاعل المترجم".

مشروع الترجمة:

في مداخلتي احتفالاً "بيوم فرويد" الذي نظمته دار أطلس، عام ١٩٨٨، حاولت للمرة الأولى تحديد مفهوم مشروع ترجمة [٢٥].

في ترجمة ناجحة، لا يمكن أن ينتج الاتحاد الناجح بين الاستقلال والتبعية إلا ما نطلق عليه مشروع الترجمة ولا يحتاج هذا المشروع صورة نظرية (...) فيتسنى للمترجم تحديد درجة استقلال أو تبعية ترجمته بصورة تقريبية. وذلك بناء على ما قبل تحليل النص الذي يتعين ترجمته – وأقول ما قبل تحليل لأننا لا نحلل أبداً نصاً قبل ترجمته [٢٦] – وكل ترجمة تنتج عن تحليل مسبق يقوم على مشروع، أو هدف واضح، ويتم تحديد المشروع



أو الهدف عن طريق الموقف الترجمى ومتطلبات النص النوعية. ولا تستلزم هذه المتطلبات، هى الأخرى، الإعلان عنها بطريقة استدلالية أو تنظيرية. ويقدم المشروع تعريفاً، من ناحية، للطريقة التى سيؤدى بها المترجم ترجمته الأدبية، ومن ناحية أخرى للطريقة التى يضطلع بالترجمة نفسها ويختار "أسلوب" الترجمة و"طريقة للترجمة". ولنأخذ مثال المترجمين الذين قرروا تعريف أعمال كاثلين رين Kathleen Raine الشعرية فى فرنسا. كان أمامهم الخيار بين عدة إمكانات: جمع: "مختارات" من قصائد رين من مختلف دواوينه، أو نقل هذه الدواوين نفسها بطريقة كاملة أو جزئية. واختاروا ترجمة عدد كبير من هذه الدواوين كاملة(٢٧) وكان من الممكن بعد ذلك اقتراح نشر هذه الترجمات بلغة واحدة (الفرنسية فقط) أو بلغتين. واختاروا الإمكانية الثانية. وكان يمكنهم، أخيراً، تقديم نسخة "مجردة"، دون حواش (مقدمة، إلخ)، أو ترجمة مدعمة (بحواش). واختاروا الإمكانية الثانية. ومن جهة أخرى، تظهر لنا دراسة ترجماتهم (ودراستها فقط، بما أنهم لم يذكروا شيئاً فى حواشيهم، عن عملهم الترجمى) "الأسلوب" الذى اختاروه للترجمة، و"طريقتهم" فى الترجمة، التى تعد الوجه الآخر لمشروعهم.

ويأخذ مشروع الترجمة، عندما يعلنه المترجمون، أشكالاً عديدة. ولنأخذ مثال ترجمة شكسبير من أربعين عاماً: فقد عرض(٢٨) ليريس Leyris مشروعه باختصار، بينما عرضه بونفواه Bonnefoy باستفاضة وربطه، كما يقول، "بفكرة معينة عن الترجمة"(٢٩): أما عن مشروع ديبراه Deprats، فلم يتم الاسترسال فى إعلانه فحسب، ولكن تم تنظيره فى صورة مشروع شامل متضمناً أسلوب الترجمة ورؤية عن ترجمة المسرح وترجمة شكسبير بصفة خاصة وأنماط الحواشى التى تدعم النصوص المترجمة(٣٠).

وهنا تظهر للناقد حلقة مطلقة لا مفرغة: فيتعين عليه قراءة الترجمة اعتباراً من مشروعه، بيد أننا لا نستطيع فهم المشروع إلا عن طريق الترجمة نفسها ونمط الترجمة الأدبية التى تقدمه. لأن كل ما يمكن لمترجم قوله عن مشروعه وكتابته لا يتجاوز كونه تحقيقاً للمشروع: فالترجمة تتجه إلى حيث يقودها مشروعها. وهى لا تفصح بشىء عن حقيقة المشروع إلا بإظهار الكيفية التى تحقق بها (إذا ما كان قد تحقق) وماذا كانت نتائج المشروع بالنسبة للأصل.

وهكذا لا يمكننا على الإطلاق القول(٣١): بأن هذا المشروع يبدو جيداً، ولكن علينا انتظار النتائج! إذ إن هذه النتائج ليست سوى نتاج للمشروع. وإذا بدت الترجمة غير سليمة، فإن الخطأ يعزى إلى المشروع وحده، أو إلى أحد جوانب هذا المشروع.

ولا يبقى أمام الناقد، فى هذه الظروف، سوى الدخول فى هذه الحلقة واستعراضها. وهذه التأكيدات لا يمكن أن تصدم سوى الذين يخلطون بين المشروع والمشروع النظرى أو الرسم التقريبى. والمؤكد أن كل مشروع معلن ومحدد يصبح - أو قد يصبح - جامداً وعقائدياً. وهكذا فإن "القاعدة" التى يتم قبولها تدريجياً (لأسباب وجيهة) والتى تقول بأن كل كلمة مميزة فى اللغة الأصلية يجب أن تقابلها دائماً الكلمة نفسها فى الترجمة أياً كان "السياق"، هى قاعدة لا تنتمى إلى التقليد، وعلى العكس(٣٢)، يمكن أن تكتسب شكلاً جامداً. والمؤكد، عندما يستخدم جورج تراكل Georg Trakl صفة "Leise" فى قصائده، يتعين ترجمته بصورة مطابقة، لأن الأمر يتعلق بالنسبة له بصفة أساسية. وكذلك الحال بالنسبة لكلمة "gerne" عند هولدرلين Holderlin أو "because" (لأن) عند فوكنر(٣٣) Faulkner. وسيخضع مترجم أجنبى لنفس المتطلب بالنسبة للصفة (Vaste) (واسع) فى كتابات بودلير Baudelaire. ولكن هذا الأمر لا يمكن تعميمه، وفى رأيى أن القاعدة تفقد صلاحيتها المطلقة لوجود العناصر الصدفوية أو النمطية التى يتضمنها كل نص، ففى هذه الحالة تفقد الكلمة المفتاح سمتها المميزة. وينطبق ذلك على كلمتى Wunsch, Wünschen فى نص لفرويد. (....)

وهناك ملحوظة أخيرة عن موضوع مشروع الترجمة: فوجود هذا المشروع لا يتعارض مع السمة الفورية والحدسية للترجمة - لأن حدسية المشروع يتخللها التأمل من آن لآخر... وينطبق على المترجم ما كان هولدرلين Holderlin يقوله عن الشاعر: "بأن حساسيته يجب أن تكون منظمة تماماً". وقال لى ذات يوم مايركلاسون Meyer Clason وهو مترجم ألمانى للأدب اللاتينى الأمريكى إنه يترجم بأحشائه. وهذا ما يجب أن يفعله كل مترجم إذا ما أراد أن تؤثر ترجمته على أحشائنا(٣٤). ولكن ماير كلاسون الذى كان قد ترجم "ڤيريداش: السيرتوى العظيم" Grande Sertão: Veredas لجيمارايش روزا Guimaraes Rosa، وهو عمل يتميز بالمزج بين الشفاهية الشعبية والتأمل، كان على علم بأن عمله قد تطلب منه تأملاً، عرضه فى مقال لا يقل عن كونه ساذجاً.

أفق المترجم:

ويؤخذ "الموقف الترجمى" و"مشروع الترجمة" بدورهما فى أفق. وأقتبس هذه الكلمة وهذا المفهوم من الترميزية الحديثة. وقد طوره هوسرل Husserl وهايدجر فلسفياً، وشكله جادامير H. G. Gadamer. وبول ريكور Paul Ricoeur بطريقة ملموسة أكثر وعلومية، ثم طوره هانز روبرت ياوس(٣٥) Hans Robert Yauss بطريقة جد مثمرة بالنسبة للترميزية الأدبية. وبهذا الشكل نرحب بمفهوم "الأفق" لترميزية ترجمية.

ويمكننا، فى تقريب أول، تعريف الأفق بوصفه مجموعة الثوابت اللغوية والأدبية والثقافية والتاريخية التى تحدد إحساس المترجم ورد فعله وفكره. وأضع الفعل "تحدد" بين علامتى تنصيص، لأن الأمر لا يتعلق بمجرد تحديدات بمعنى تعيينها، حتى لو تم التفكير فيها بطريقة سببية أو بطريقة هيكلية. ولنضرب مثالاً: عندما أعاد فيليب برونيه Philippe Brunet ترجمة "سافو" Shappho، عام ١٩٩١، اتسم أفق إعادة ترجمته بطريقة نوعية فى تعدد الآفاق المرتبطة ببعضها البعض. فكان هناك بداية "حالة" الشعر الغنائى الفرنسى المعاصر، وهناك أيضاً المعرفة حول الشعر الغنائى اليونانى واللاتينى، وبصورة أعم "الثقافة" اليونانية التى تتطور اليوم ولاسيما فى فرنسا - والتى تختلف بصورة عميقة عن معرفة القرون السابقة. وتشهد



هذه المعرفة نفسها على علاقة أخرى باليونان القديمة وبالعصور القديمة اليونانية والرومانية بصفة عامة. ولا يمكننا إغفال أن الترجمة الثانية جاءت في وقت تزايدت فيه أيضاً ترجمات الشعراء اليونان والرومان وإعادة ترجماتهم: وظهرت في سلسلة خاصة [٢٦] نصوص كبار "كلاسيكيي" العصور القديمة (سينيكا Seneque وشيشرون Ciceron وبلينيوس Pline وأوفيد Ovide وبلوتارك Plutarque). ويشهد الربط بين كل هذه الأشياء حركة في العمق للثقافة الفرنسية نحو اليونان وروما القديمتين - اللتين مازلنا نجهل معناهما ومداهما - ومن ثم، لاستخدام تعبير ياوس Yauss، تقر كل هذه الأشياء بوجود نوع من "أفق التوقع" لجمهور فرنسي تحول نحو "الشيء" اليوناني والروماني[٢٧].

وهناك أيضاً العلاقة التي تقيمها الغنائية الفرنسية المعاصرة (بكل "النماذج" التي تقدمها للمترجم) مع تقليدها الخاص (إلغاء، ابتعاد، ضم، استمرارية، انفصال، إلخ). وتسمح هذه العلاقة وحدها - أو لا تسمح - للمترجم باللجوء، بصورة محتملة، إلى أشكال من الشعر الغنائي السابقة بغية ترجمة "سافو".

كما يوجد أيضاً مجموع ترجمات سافو في فرنسا، اعتباراً من القرن السادس عشر. وسواء اختار المترجم قراءتها أو عدم قراءتها، فهو ينتمي إلى خط، يجعل منه مترجماً ثانياً للعمل مع كل ما يتضمنه هذا الموقف من خصائص.

وأخيراً، هناك حالة المناقشات المعاصرة، في فرنسا (وحتى في الشرق) حول ترجمة الشعر، والترجمة بصفة عامة.

ومن هنا يسهل علينا استنتاج أن كل هذه الثوابت تشكل الأفق اللازم لمترجم سافو، مع ما يتضمنه هذا الأفق من تعددية في ذاته.

"يتسم مفهوم الأفق بطبيعة مزدوجة. فمن جهة يشير إلى نقطة انطلاق المترجم التي تكسب عمله معنى وتسمح له بالانتشار، وتحدد الحيز المفتوح لهذا العمل. ولكنها من جهة أخرى تحدد ما يحبس المترجم في دائرة إمكانات محدودة"[٢٨]. واستخدام اللغة يؤكد ذلك... ففي الاتجاه الأول نجد "حياة بلا أفق" (بلا انفتاح ودون رؤى)، وفي الاتجاه الآخر نجد "من يملك أفقاً ضيقاً".

ومع مفهوم الأفق، يتسنى لي الهروب من النفعية أو "البنيوية" اللتين تحولان المترجم إلى "محطة إبدال" محددة بصورة تامة من الناحية الاجتماعية - الأيديولوجية، يحيل الواقع إلى سلاسل متوالية من القوانين والأنظمة[٢٩]. والأمر يتعلق هنا كما يقول ريكور Ricoeur وياوس Yauss بأفق وتجربة وبعالم وبحركة وبنزع عن سياق ثم إعادة تشكيل سياق وتعد كل هذه العناصر المفاهيم الأساسية في الترميزية الحديثة وناتجة عنها، وتتسم - بالنسبة للعناصر الأربعة الأولى على الأقل - بالازدواجية نفسها: فهي مفاهيم "ذاتية" و"موضوعية": "إيجابية" و"سلبية" تشير كلها إلى الفناء أو اللافناء. والمؤكد أنها ليست مفاهيم "نفعية"، بمعنى أنها تستخدم بصورة أقل لبناء نماذج أو تحليلات صورية، ولكنها تسمح، في رأيي، بفهم أفضل للبعد الترجمي في حياته الثابتة ومختلف جدلياته.

ويبدو لنا هذا اللجوء إلى الترميزية الحديثة، التي تعد في الوقت نفسه تأملاً في الشعرية والأخلاقية والتاريخ والسياسة[٤٠]، منطقياً انطلاقاً من أن المحاور الأساسية لعلم الترجمة هي الشعرية وعلم الأخلاق والتاريخ، وهذا يعني أن التطور المستقل لأبحاثنا الترجمية يلتقي، في نقطة معينة في مساره، بالترميزية التي، من ناحية أخرى (إلا بصورة مبهمة عند جادامير) لم تتناول المسائل الخاصة بالترجمة[٤١].

وبالارتكاز على هذه الفكرة، يتعين تجنب الشروع في "فلسفة الترجمة" والانغلاق بصورة كاملة داخل إشكاليتها. فالترميزية الترجمية - وكذلك الترميزية الأدبية - لا تعد جزءاً فرعياً من الترميزية الفلسفية، التي تعد "تياراً فكرياً" في بابل الفلسفة الحديثة. وهناك تيارات فلسفية أخرى تعنى بالترجمة: وقد ذكرنا بصورة فوضوية بنيامين Benjamin وهايدجر Heidegger ودريدا Derrida وسير Serres وكين Quine وفيتجنشتين Wittgenstein (والحق، لا يمكن لأية فلسفة حديثة تفادي اللقاء مع البعد الترجمي). وبالإضافة إلى ذلك، هناك تأملات علم النفس حول الترجمة والوجود في اللغات وهي موجودة بصورة دائمة منذ فرويد نفسه[٤٢]. وأخيراً هناك كل ما قدمته اللغويات عن الترجمة[٤٣]، وحتى - وإن كان بصورة أقل تطوراً - كل ما قدمه علم العادات (ملينوفسكي Malinowski وكلاستر Clastres وآخرون).

وهكذا قمنا بتعريف المرحلة الثالثة لمسيرتنا، التي تنقسم هي نفسها إلى ثلاث مراحل:

- دراسة الموقف الترجمي.
- دراسة مشروع الترجمة.
- دراسة الأفق الترجمي.

وهذه المراحل الثلاثة لا تتتابع بطريقة خطية. والحق أن مرحلة تحليل الأفق هي - مبدئياً - مرحلة أولية، ولكن يصعب الفصل بين مرحلة الموقف الترجمي ومرحلة المشروع. ويتضمن تحليل المشروع نفسه، وفقاً للحلقة الذي تحدثنا عنها من قبل، مرحلتين:

- يرتكز التحليل الأول على قراءة الترجمة أو الترجمات، التي تظهر بصورة دقيقة وجلية المشروع، كما يرتكز على كل ما قاله المترجم في نصوص (مقدمات، مقالات، أحاديث، تتناول الترجمة أو لا تتناولها) عندما يتوافر ذلك. والواقع، يوجد دائماً - عندما نبحث بطريقة متأنية - أقوال المترجم - يتعين تأويلها أحياناً - عن الترجمة. أما الصمت التام فهو شيء نادر.

- العمل المقارن نفسه والذي يعد، بالتعريف، تحليلاً للترجمة والنص الأصلي ولأساليب تحقيق مشروع الترجمة. وتقاس حقيقة المشروع (وصحته) في ذاتها فيما أنتجته.

تحليل الترجمة

وها هنا قد وصلنا، بلا شك، إلى المرحلة الملموسة والحاسمة لنقد الترجمات: المقارنة المؤسسة (مؤسسة بمعنى أننا ارتكزنا على أسس وقواعد للقيام بها) بين الأصل والترجمة.



أشكال التحليل:

ويمكن لشكل التحليل، أم يختلف باختلاف الترجمات، أى إذا ما تعلق الأمر بترجمة (قصيدة أو قصة قصيرة إلخ) أو بترجمة مجموعة (ديوان شعر، إلخ)، أو بكل أعمال مترجم ما. وفى كل الحالات يتم تحليل كليات نصية تامة، لا مقتطفات معزولة. وفى الواقع، لا يسهل التمييز بين الحالات الثلاث المشار إليها لانه يصعب تحليل ترجمة - أو مترجم - دون دراسة ترجماته الأخرى. ببساطة نجد أن مركز ثقل النقد هو الذى يتحرك فى كل حالة.

ويختلف شكل التحليل وفقاً لتناول التحليل لترجمة واحدة للمترجم (وفقاً للطرق الثلاث المشار إليها) أو شروعه فى دراسات مقارنة لترجمات أخرى لنفس العمل. فهناك على سبيل المثال دراسات للترجمات الألمانية "لأزهار الشر" Fleurs du Mal (جورج - بنيامين إلخ... والحق أن منهجية هذه الدراسات التحليلية واحدة بيد أن الشكل النهائى للتحليل يختلف. ولكن هذا الرأى يمثل وجهاً واحداً للأمور. الأهم من ذلك هو أننا حتى لو لم نكن نعنى أساساً إلا بترجمة واحدة للعمل، فيبدو نافعاً مقارنتها بترجمات أخرى إن وجدت. وهكذا يتحول تحليل الترجمة إلى تحليل لترجمة ثانية، وعادة ما تكون ترجمة ثانية... لأن هذه الترجمة الثانية قد تجسد شكل الترجمة الأكثر ثراء. وذلك انطلاقاً من أن تحليل "ترجمة أولى" ليس، ولا يمكن أن يكون سوى تحليل محدود. لماذا؟ لأن كل ترجمة أولى - كما يقول دريدا Derrida (..) هى بالضرورة ناقصة ويشوبها الخطأ: ناقصة لظهور قصور الترجمة وأثر "المعايير" بكثرة، يشوبها الخطأ لأنها تعد فى الوقت نفسه مقدمة وترجمة. وهذا ما يفسر أن كل "ترجمة أولى" تدعو إلى "ترجمة ثانية" (قد لا تستجيب لهذه الدعوة). وتأخذ الترجمة شكلاً أفضل فى الترجمة الثانية أو الترجمات الأخرى المتتالية أو المتزامنة للعمل. ولا تقتصر هذه الترجمات التالية على حيز اللغة/الثقافة المتلقية، ولكن يتفتح المجال أمام لغات/ثقافات أخرى. أعنى بذلك اتسام أفق ترجمة ثانية بثلاثية الأبعاد، من هذا المنظور:

- الترجمات السابقة باللغة نفسها.
- الترجمات المعاصرة باللغة نفسها.
- الترجمات الأجنبية.

وليس بنادر أن "يستشير" المترجم الترجمات الأجنبية لترجمة عمل، ولو للمرة الأولى فى لغته. ويكفى أن يعرف، حتى ولو بالسمع، أن العمل قد ترجم فى مكان ما، حتى تختلف طبيعة عمله. فهو ليس "الأول". ولقد مررت بالتجربتين خلال عملى: فعند ترجمتى لرواية "الأنا الأعلى" لروا باستوس Roa Bastos، راجعت الترجمة الألمانية (السابقة) للعمل: وعند ترجمتى "لمختلف مناهج الترجمة" لشلرماخر Schleirmacker، قدمت لى الترجمة الإسبانية لـ فى. جارسيا يبرا V. Garcia Yebra عوناً كبيراً. وبالنسبة لكتاب "المجانين السبعة" لروبيرتو أرلت، كنت أعلم أن هناك ترجمات إيطالية وألمانية سابقة. كانت الترجمة التى أعدها "لاحقة". ويمكننا بالفعل اعتبار أن كل ترجمة تأتى بعد ترجمة أخرى، حتى وإن كانت هذه الأخيرة أجنبية، هى لا محالة ترجمة ثانية. ولذا فهناك ترجمات ثانية أكثر بكثير من الترجمات الأولى!

ويستتبع ذلك أن تحليل "الترجمة" هو، بصورة شبه دائمة، تحليل لترجمة ثانية ترتكز فى الواقع على عمل مترجم، ولكنها "تستدعى" أيضاً ترجمات أخرى، وعادة ما يتعين عليه "القيام بهذا الاستدعاء فيصعب علينا تصور أن دراسة لترجمة "قضية كافكا" التى قام بها جولد شميث كان يمكن أن تتم دون الإشارة إلى ترجمة فيالاتى Vialatte السابقة.

ويكتسب ظهور ترجمات أخرى فى تحليل ترجمة قيمة تعليمية. "فالحلول" التى يقدمها كل مترجم عند ترجمة عمل (والتى تختلف باختلاف مشروع كل منها على التوالى) تكون متعددة وغير متوقعة حتى إنها تسوقنا، خلال التحليل، إلى بعد جمعى مزدوج: بعد الترجمة، وعادة ما يكون هناك عدة ترجمات، وبعد العمل، والذى يوجد هو الآخر بأسلوب الجمع (لا نهائى). وعن طريق التحليل، يساق القارئ أو المستمع إلى التحرر من كل سذاجة وروحانية. فمن الناحية التعليمية، تعد هذه الترجمات الجمعية لنص واحد عنصراً محفزاً: فبالرغم من العدد الكبير لترجمات "السونيتات" "Sonnets" لشكسبير، أستطيع أنا الآخر إعادة ترجمتها. وقد ظهرت ترجمات ثانية كثيرة ولاسيما فى صورة شعر، بعد قراءة الترجمة الأولى.

ويختلف الشكل المادى للنقد أخيراً، باختلاف نوعية الأعمال المترجمة وباختلاف الأعمال الخاصة المعنية بها. إلخ.

المقارنة:

ومن حيث المبدأ، نجد أن للترجمة أربعة أساليب:

فى المقام الأول، هناك المقارنة بين عناصر وفقرات تم انتقاؤها من النص الأصلى مع "مقابلها" من العناصر والفقرات فى الترجمة.

وهناك بعد ذلك، مقارنة مقلوبة بين "المناطق النصية" التى يتم الحكم عليها بأنها إشكالية أو على النقيض، تامة، من الترجمة وبين ترجمة "المناطق النصية" المقابلة فى النص الأصلى.

ولا يتعين بصورة بديهية وضع هذين النمطين من المقارنة جنباً إلى جنب بطريقة آلية مثل قطع البازلت.

وهناك أيضاً مقارنة داخل هذين النمطين مع ترجمات أخرى (فى أغلب الأحيان).

وأخيراً هناك مقارنة بين الترجمة ومشروعها، التى تظهر "الكيفية" الأخيرة لإنجازها والمرتبطة فى المقام الأخير، بذاتية المترجم واختياراته الشخصية: فعادة ما ينتج عن مشاريع شبه متطابقة ترجمات متباينة. وعادة ما تظهر هذه المقارنة، كما قلنا، "نتائج" الترجمة: أى ما "أسفر عنه" المشروع.

ولا يمكن لهذه المقارنة الأخيرة استنتاج أى اختلاف بين المشروع وتنفيذه، وإذا ما استنتجت أى اختلاف، فيتعين تحديد طبيعته وأشكاله وأسبابه. وفى أغلب الوقت عندما نعتقد أننا اكتشفنا مثل هذا الاختلاف، فإن ذلك يكون راجعاً إلى أننا حللنا المشروع ونتائجه بطريقة غير كاملة - وهذا ما يحدث بسهولة عندما نكون مضطرين لإعادة تشكيله بطريقة افتراضية.

ولكن وجود "فجوة" بين المشروع والترجمة بمعنى القصور



المرتبط بالعمل الترجمي هو ما يمكن اعتباره اختلافاً. وأياً كان منطق المشروع وتماسكه، وأياً كان المشروع، فهناك دائماً قصور في الترجمة. وإذا كان غياب مشروع الترجمة يؤدي إلى كل أشكال القصور، فوجود مشروع لا يضمن العكس.

وما يمكن أن يبدو اختلافاً أيضاً، هو وجود أجزاء متناقضة جنباً إلى جنب في المشروع. ومع ذلك فالأمر لا يمكن أن يتعلق سوى بتناقضات كامنة أو في أماكن بعينها. وإلا فإن هناك عدم تماسك ومن ثم غياب للمشروع: فطالما وُجد "مشروع" وُجد "تماسك".

وطالما أثر القصور على المستوى الأخير للاختيارات الدقيقة، وبصورة أعم على مستوى الاتصال الدقيق بالنص الأصلي (مما ينتج عنه دائماً اختيارات أخيرة يمكن مناقشتها وأخطاء ومعان عكسية وإغفالات... إلخ)، فليس هناك مجال لإرجاع الاختلافات إلى المشروع ولكن بالأحرى إلى ذاتية المترجم.

ويمكن لاختلافات "صغيرة" أخرى أن تنشأ من اختيارات الترجمة، التي تخرق، بطريقة دقيقة، المشروع لخضوعها لقوانين مختلفة. وهذا ليس بنادر، ويتعلق الامر عادة بتداخلات للخطاب متعارف عليها لا يمكن لأي مترجم تجنبها بصورة تامة (عندما يقوم المترجم على سبيل المثال بتوضيح غير ضروري أو بالإسهاب أو "بطبع النص بصبغة محلية"). باختصار، فإن "مهارة" المترجم هي التي تفسر اختلافات الترجمة عن المشروع. ولكن قد لا يتعلق الأمر إلا باختلافات دقيقة يمكن أن تكون عديدة.

أسلوب المقارنة:

يتعين على المقارنة، بوصفها عملاً خاصاً بالكتابة، مواجهة مشكلة "سهولة تبليغه" Communicablite، أي "سهولة قراءته". لأن سهولة قراءة النص يمكن أن تواجهها عدة مخاطر - كما يبدو واضحاً عند قراءة العديد من تحليلات التراجم:

- الطابع التقني للمصطلحات باستخدام مصطلحات خاصة باللغويات وبعلم العلامات (السيميولوجي) إلخ دون شرحها.
- سيطرة لغة النص الأصلي أو لغة ترجمة أجنبية مشار إليها.
- الطابع الدقيق والكثيف (ومن ثم الخانق) للتحليل.
- السمة المتخصصة والمعزولة للتحليل، الذي يبدو وقد اقتصر على التحليل وابتعد عن إثارة أية مساءلة.

وفيما يتعلق بالطابع التقني للمصطلحات، الذي نجده لدى ميشونيك Meschonnic وتوري Toury وبريسيه Brisset، فإنه يؤدي إلى خفض سهولة تبليغ النص، مع ضمان - في هذه الحالة تحديداً - دقة أكبر للخطاب. وليس للطابع التقني لنص نقدي أي جوانب سلبية، بكل آلة مفاهيمه، ومصطلحاته الجديدة أو المأخوذة عن تخصصات متعددة. والحق أن هذا الطابع ضروري، ولكنه يهدد مع ذلك الهدف الأساسي للنقد والذي يتلخص في فتح نص أمام جمهور متعدد يمكن أن نفترض أنه ليس بالعريض ولا بالصغير المقتصر على حفنة من السعداء. ومن المنطق أن يتسم عمل انفتاحي بالانفتاح. ومن ثم يتعين على محلل الترجمة، بطريقة أو بأخرى، وطالما كان ذلك ممكناً، شرح مصطلحاته ومفاهيمه، لإزالة الغموض عن خطابه (إلا إذا دعا السياق والظروف لغير ذلك). ولكن الأمر لا يتعلق، على أي حال، بالتفصيل.

ويعد الخطر الثاني الذي يواجهه تحليل الترجمات في هذه المرحلة خطراً أكبر: وهو تدفق جماعي ومقسم للغة النص الأصلي في خطاب التحليل. فليس من المفترض أن تكون هذه اللغة معروفة بالنسبة للقارئ أو بالنسبة لكل القراء... ويتعين على الناقد افتراض - حتى إن لم يكن ذلك صحيحاً من الناحية العملية - أن قارئه الأول هو قارئ الترجمة، ذلك القارئ الذي، في أغلب الأحيان، قرأها لأنه لا يستطيع قراءة العمل الأصلي بلغته. وبغية أن يكون النقد مفتوحاً ومثمراً له، فيتعين أن يصاحب تقديم فقرات من النص الأصلي بعض الأساليب المفسرة والشارحة له. ولن تهدف "الترجمات الأخرى"، في هذه الحالة، إلى التصويب أو إلى تقديم "حل" أفضل، كما هو الحال عند ميشونيك بقدر ما تهدف إلى شرح النص الأجنبي بطريقة ركيكة[٤٤]. والكلمات المفاتيح الأجنبية التي تكون عادة غير قابلة للترجمة مثل self في الإنجليزية[٤٥] أو goce في الإسبانية أو Sehnsueht في الألمانية. إلخ. يتعين تفسير معناها، وكذلك تفسير معنى كلمة أساسية بلغة أخرى (بمعنى عرض كل معانيها) في اللغة المترجم إليها يعد شيئاً ممكناً[٤٦]، حتى لو لم يكن لهذه الكلمة مرادف (ومن ثم، ترجمة مسبقة) في هذه اللغة.

والخطر الثالث الذي يمكن أن يواجه المحلل يتمثل في الطابع الكثيف والدقيق والضخم والمقسم والمتسع والضيق لنصه - والذي يعرضه لأن يكون منفراً وجامداً، بينما يهدف النقد على العكس إلى دفع القارئ في حركة انفتاح مستمرة ومثيرة[٤٧]. فيجب عدم الزج بالقارئ في حركة التحليل المقارن، على أن تتسم هذه الحركة بالشفافية والثراء، والانفتاح على كل الرؤى والآفاق التي تشكل البعد الترجمي نفسه. ومن المؤكد أن المقارنة الدقيقة والموجزة لفقرات من النص الأصلي وفقرات لترجمته، لدى ميشونيك، تسترشد بخطة ولا تشكل بأي حال من الأحوال محاذاة تعسفية لملاحظات صغيرة: وبالإضافة إلى ذلك فإن "قصر" هذه المقارنة يوازنه قوة النبرة في معظمها، التي وإن لم تكن مسلية مثلما هو الحال بالنسبة لإيتكيند Etkind فهي على الأقل تسبب انفعالاً عنيفاً: ولكن عندما تكون المقارنة طويلة، كما هو الحال بالنسبة للتحليل المميز لترجمات همبولت[٤٨] Humboldt، فإنها تولد، بثقلها الذي لا يمكن تفاديه، لدى القارئ نوعاً من الملل. وهو ملل كان يمكن عدم الاعتداد به لو لم يمنع القراءة الثانية، وهو العمل نفسه الذي نمتلك به حقاً ناصية النص (وقد قال ميشونيك نفسه هذا الرأي في "القافية والحياة"[٤٩] Larime et la vie). ويتعين دائماً الكتابة بطريقة تدعو إلى إيقاظ رغبة القارئ في إعادة قراءة عملك.

وبغية اتسام حركة التحليل بالشفافية والثراء والانفتاح على تعددية "المشكلات"[٥٠] التي يثيرها البعد الترجمي، يمكننا اقتراح ثلاثة إجراءات تجعل من الترجمة عمل كتابة حقيقياً.

والإجراء الأول يتعلق بوضوح العرض (وذلك لتكرار صيغة



هولدرلين(٥١))، وهو وضوح لا يتضمن أية كلاسيكية، ولكن يتضمن بالنسبة للناقد عدداً من المتطلبات الأسلوبية الملموسة وبعض المنع الذاتى (تجنب المبالغة فى الرطانة، والتركيبات النحوية المتكلفة، والحذف - إلى حد ما، أو بصورة أدق إلى الدرجة التى لا يضر فيها هذا المنع الذاتى بحركة الفكر وقوته الذاتية، إلخ...).

والإجراء الثانى يتعلق بالتأملية المستمرة للخطاب الذى "يخفف من حدة" المجابهة بين النص الأصلى /الترجمة: وتأخذ قبل كل شىء شكل الاستطراد. ويعنى اتسام التحليل بالدقة، والدقة تعنى بداية عدم اقتصاره على لصق أجزاء من النصوص التى يتم المقارنة بينها جنباً إلى جنب (بالمعنى المزدوج للالتصاق بهذه النصوص أو لصق بعضها ببعض)، ولكن الابتعاد الدائم عنها لتفسيرها من الزاوية السليمة والرجوع إلى الخطاب الخاص بالمترجم وتأكيداته إلخ.

وتعنى التأملية أنها تأخذ شكل الاستطراد. ويتمثل ذلك، كلما دعت الضرورة، فى طرح - انطلاقاً من نموذج محدد - سلسلة من الأسئلة والرؤى واللمحات والتفكير فيها لبعض الوقت، الذى يتعين قياسه(٥٢) بالتأكيد. (....)

وتسمح الاستطرادات، فى الوقت نفسه، للتحليل بالبعد عن "شرح النص": وتتضمن استقلاله من حيث الكتابة(٥٣) وتضفى عليه طابع التعليق: أو ما سوف أطلق عليه التعليقية(٥٤) Commentativite.

وإلى جانب التأملية، والاستطرادية والتعليقية تدخل ذاتية المحلل فى خطابه الشفاف لأنه هو، وهو وحده، الذى يقرر الدخول فى هذا المنهج السابق أو ذاك، ويكون لهذا الاختيار أسبابه الوجيهة كما يكون المحلل مدفوعاً "بشيطان" الاستطراد والتعليق الذى يسكن كل النقاد. اقتضاب؟ إسهاب؟ فكل محلل يقرر من تلقاء نفسه، كما هو الحال بالنسبة للهوامش.

أساس التقويم:

وآخر مشكلة تواجه محلل الترجمة هى مشكلة كبيرة، ويمكن للقارئ أن يندهش لعدم إثارتها إلا الآن. وإذا كان من الضرورى أن يسفر تحليل الترجمة - ليكون نقداً بحق - عن تقويم لعمل المترجم، مجيباً بذلك على توقعات القارئ وعلى طبيعة كل قراءة عن الترجمة، ألن يكون هذا التقويم حتى لو صاحبته كل المبررات الممكنة مجرد انعكاس لأفكار الناقد ونظرياته فى مجال الأدب والترجمة؟ وكيف لهذا التقويم - إذا لم يرد الاتسام بالحياد، تجنب الوقوع فى الدوجماتية أو، على الأقل، تفضيل مفهوم معين عن الترجمة؟

وأعتقد أنه بالإمكان تأسيس أى تقويم على معيار مزدوج يتلافى هذا الخطر، أى، لا يتضمن أى مفهوم آخر عن الترجمة إلا ذلك المفهوم الذى يتمتع - فى يومنا هذا وحتى بالأمس - باتفاق عام فى الرأى لدى المترجمين وكل المهتمين بالترجمة.

وتأخذ هذه المعايير طابعاً أخلاقياً وشعرياً (بالمعنى الواسع).

وتكمن شعرية الترجمة فى إنجاز المترجم لعمل نصى حقيقى، وفى صنعه لنص مطابق بصورة أو بأخرى لنصية العمل الأصلى. وإذا كان على المترجم تقديم نص، فإن ذلك لا يعنى الحكم المسبق على أسلوب الترجمة أو هدفها(٥٥): فإننا لا نجد أية نقاط مشتركة بين "لوسيان" "Lucien" لبيرو دابلنكور Perrot d'Ablancourt، وهى نموذج من الترجمة الجميلة غير المطابقة للعمل الأصلى، و"ألف ليلة وليلة" لجالان Galland، و"الفردوس المفقود" Le Paradis Perdu لشاتوبريان Chateaubriand، و"هوبكينز" Hopkins لليريس Leyris، و"الأوديسة" Odyssée لجاكوتيت Jaccottet، و"الشعر غير المترجم" La poesie mon traduite لروبين Robin... ومع ذلك نجد فيها جميعاً عملاً نصياً (شعرياً بالمعنى الواسع) وإنتاجاً لأعمال حقيقية. وحتى إن رأى المترجم أن ترجمته لا تتعدى كونها "انعكاساً باهتاً"، و"صدى" للعمل "الحقيقى"، فيتعين أن تحدوه الرغبة فى إنتاج عمل.

أما الأخلاقية فتكمن فى احترام، أو بالأحرى، فى نوع من احترام النص الأصلى. وقد استطاع جان إيف ماسون Jean Yves Masson تلخيص الأخلاقية فى بضعة سطور مركزة ومقتضبة، جديرة بالسرد فى هذا المقام:

"يمكن تطبيق المفاهيم المنبثقة عن الفكر الأخلاقى على الترجمة بفضل التأمل فى مفهوم الاحترام. فإذا ما احترمت الترجمة النص الأصلى، يمكنها - بل يتعين عليها - الحوار معه ومواجهته ومعارضته. ولا يتضمن بعد الاحترام القضاء على من يحترم احترامه الخاص. فالنص المترجم هو بداية قربان يقدم للنص الأصلى"(٥٦).

وفى كل الترجمات المذكورة، نجد هذا الاحترام الذى يعرف كيف "يواجه" النص و"يعارضه" وأن يأخذ صورة "القربان"، حتى عند بيرو Perrot. ولكننا نعرف أيضاً، أن مثل هذا الاحترام يعد بالنسبة للمترجم أكثر الأمور صعوبة. ويذكر ماسون Masson "الفكرة المسبقة" التى تتمثل فى الاعتقاد بأن الترجمة هى "ببساطة" مجرد احترام تغيير النص مما يتضمن "إزالة" المترجم والتعلق "العبودى" بالحرفية(٥٧). ولكن تواجه أخلاقية الترجمة خطراً عكسياً وأكثر شيوعاً: عدم مطابقة واقع النص والخداع. إنها كل أشكال التصرف فى النص التى يشير إليها ميشونيك Meschonnic (ولكن هناك أشكالاً أخرى) والتى تقود جميعها إلى موقف عدم احترام المترجم لا للنص الأصلى فحسب، ولكن فى النهاية للقراء. ومع ذلك ليس هناك عدم مطابقة لواقع النص إلا عندما لا يتم ذكر التصرفات التى لجأ إليها المترجم. ألا يذكر المترجم أنه سيقوم بعملية اقتباس ولا ترجمة للنص - أو أنه سيفعل شيئاً مخالفاً لما أعلن عنه (..). فالمترجم له مطلق الحرية فى التصرف بمجرد إعلانه صراحة عما ينوى القيام به. فعندما قال جارنو Garneau فى ترجمته لمكبث Macbeth: "سأنتقل من البيت ٣٨ إلى البيت ٤٧ لأنها عبارة عن مزيج مشوش"(٥٨) (الفصل الثالث، المشهد السادس)، ولم يكن هناك مجال لإنكار هذا التصرف: فقد أباح عن تصرفه ومال بترجمته نحو الاقتباس. وعندما ترجم إيف بونفواه Yves Bonnefry "Sailing to Byzantium" لييتس Yeats، بأفضل ترجمة Byzance, l'autre rive" - وهو عنوان يحمل طابع المترجم - كان هذا التصرف مقبولاً لأن المترجم شرح هذا الاختيار باستفاضة، كما تحدث



عن حـرية المتـرجم(٥٩). ولم يكن بيـرو دابلنكور Perrot D'Ablancourt يخفى أبداً ما يقوم به من إسقاطات أو إضافات أو تجميلات فى النص: كان يعرضها كافة فى مقدمات وهوامش بطريقة واضحة وصريحة. وعند ترجمة أرمال جرن Armel Gurne "لقتطفات" (Fragments) لنوفاليس Novalis بطريقة يغلب عليها الشرح والفرنسة (وأرى أنها غير مقبولة تماماً بسبب عدم اكتراث المترجم لأسلوبية الشاعر واقتضابه و"مصطلحاته الصوفية") شرحها بطريقة صريحة(٦٠).

ولهذا حاولنا بكل جهدنا تحديد أسس للحكم على الترجمة بصورة يتسم فيها الحكم بالإنصاف وباتفاق العلم فى الرأى: وتفيد هذه المعايير بالنسبة لترجمة من التقليد أو ترجمة حديثة، ولا تتضمن أى موقف متخذ حيال أهداف الترجمة وأسلوبها. وتضمن كل من الأخلاقية والشعرية بداية، بطريقة أو بأخرى، وجـود تطابق مع النص الأصلى ومع لغتـه. وكلمـة تطابق تم اختيارها بدقة فى هذا السياق بسبب تعدد معانيها الثرى واتساع مجالها. فهى دالة تداولية وأنطولوجية أساسية (انظر "تطابقات" Les Correspondances لبودلير). وهى أيضاً دالة ملموسة: كما هو الحال بالنسبة لمصطلحات السكك الحديدية، ركب الخط المتمم للرحلة Corespondance.. وفى مصطلحات المراســـلات، هناك "يراسل" entretenir la Corespondance إلخ... ويجب أن تطابق الترجمة كل هذه المعانى.

وتضمن كل من الشعرية والجمالية بعد ذلك صنع عمل فى اللغة المترجم إليها. ويقوم هنا العمل بتوسيع اللغة وتضمينها وإثرائها – وذلك لاستخدام مصطلحات التقليد – على كل المستويات. وعندما نقول ذلك، ونحن لا نبتكر شيئاً (ولا نريد خاصة ابتكار شىء): فلقد كان إنجاز عمل مطابق دائماً أهم مهام الترجمة. فالأحاديث عن الحرفية والحرية، والترجمة المعنية بشكل العمل الأصلى أو المعنية بشكل الترجمة ذاتها، وعن المترجمين الذين يهتمون بشكل النص الأصلى "Sourciers" أو الذين يهتمون بشكل الترجمة النهائى "Ciblistes" إلخ، وإن لم تكن خالية من المعنى، تذكرنى بما كان يقوله فوكوه Foucault عن الماركسية (والذى بدا غريباً فى ذلك الوقت) فى الكلمات والأشياء Les mots et les choses:

"أياً كانت الأمواج التى أثارها حديثهم وأياً كانت التجاعيد التى رسمتها على السطح: فهى ليست رياحاً إلا فى حوض سباحة الأطفال"(٦١).

والمؤكد فى كل الأحوال، هو أن هذه المناقشات لا يمكن لها أن تنمو إلا فى تربة هذه الفكرة – المتفق عليها فى الرأى – الخاصة بالترجمة. ولذا لا يتعين تقديم "مفهوم جديد" عن الترجمة ولا يرجع ذلك إلى أننا قد وُرِّثنا فكرة الترجمة "جملة واحدة"، ولكن لأن هذه الفكرة تتجسد فى كل مرحلة فى شكل محدد، يحدد بدوره بصورة تامة، أو بطريقة مسيطرة، فكرتنا الشخصية عن الترجمة. وهذا الشكل فى يومنا هذا هو ذلك الذى رسمه الرومانسيون "الألمان": جوته وهمبولت وهولدرلين... ولكنه فقد منذ زمن سماته الرومانسية الخارجية ليصبح الشكل الحديث للترجمة. ولا يمكن للمترجم الحالى سوى أن يتخذ موقعاً بالنسبة لهذا الشكل: فيتسنى له رفضه، أى الترجمة وفقاً لشكل سابق، شكل العصر الكلاسيكى –على سبيل المثال عندما ترجمت يورسنار Yourcenar عن اليونانية(٦٢). أو حتى شكل العصور الوسطى (ويتمثل أيضاً فى الالتزام بترجمة المعانى والكلمات، شأنه شأن الترجمة التخصصة)– وفى كل الأحوال، يتصرف المترجم –بطريقة إرادية أو لا إرادية– بالنسبة للشكل الحديث للترجمة. وهو قادر على ذلك: لأن هذه الحرية من حقه أيضاً.

استقبال الترجمة

وهذه المرحلة من النقد، التى لن أطيل فيها، يمكن زن تكون مستقلة أو أن يتم ضمها إلى مراحل أخرى. وهذه المرحلة جد هامة، شأنها شأن كل دراسة تعنى باستقبال عمل. بيد أنها لاتكون دائماً ممكنة فى حالة الأعمال المترجمة. لأننا نجد بصورة أكبر استقبالاً "لأعمال أجنبية" (فى الصحافة، أى فى الأقسام الأدبية للصحف اليومية والأسبوعية وفى المجالات والمجلات الأدبية وفى أعمال النقد حول المؤلفين الأجانب إلخ) عن استقبال "لترجمات" بوصفها ترجمات. وينبغى فى المقام الأول معرفة إذا ما كان قد تم إدراك الترجمة (بصورة ملموسة، إذا كان قد تم الإشارة بأن الأمر يتعلق بترجمة، قام بها "س" من الناس). وإذا كان قد تم إدراكها، فيجب معرفة إذا ما كان قد تم تقييمها وتحليلها بمعنى معرفة الكيفية التى بدت بها للنقد وللنقاد. ووفقاً لهذه الكيفية تم الحكم عليها وتقديمها "للجمهور" وفى مجملها، لا تثير الترجمات مجالاً كبيراً للكتابة، بالرغم من تحسن الأمور أو بالأحرى تطورها فى السنوات الأخيرة فى مجال الصحافة. ونادراً ما يغامر النقاد فى الحديث من قرب عن عمل المترجمين. وعندما يتحدثون عن الترجمة فعادة ما يكون ذلك بغية إدانتها. والمدح – عادة أقل بكثير – يكون عادة غير مؤسس بصورة جيدة، أى يبرره أسباب، شأنه شأن التوبيخ. وعندما قمت بتحليل "إنيادة" Eneide لكلوسوفكى Klossowski، عثرت على استثناء: كان ملف صحافة دار نشر جاليمار يضم أكثر من أربعين مقالة ودراسة منشورة فى عام صدور الترجمة ذاته فى الجرائد والمقالات الفرنكوفونية (وحتى فى إسبانيا). وكان من بينها مقالات عميقة (ديجى Deguy، وليريس Leyris، وبريون Brion، وبيكون Picon) ومقالات أخرى يومية. وفى هذا المقام، كانت دراسة استقبال الترجمة ممكنة ومثمرة. ولكن اعتباراً من ١٩٦٤ لم تثر أية ترجمة فرنسية مثل هذه الأصداء.

النقد المنتج

وهذه المرحلة السادسة والأخيرة فى مسيرتنا، لا تظهر مبدئياً إلا عندما يتناول التحليل ترجمة تستلزم بالضرورة ترجمة ثانية، سواء لكونها غير مرضية أو لقصورها الشديد أو لقدمها. وفى هذه الحالة، يتعين على المحلل أن يقوم بنقد إيجابى، "منتج"، بالمعنى الذى كان يتحدث به فريدريش شليجل Friedrich Schlegel عن : نقد لا يشكل تعليقاً على أدب موجود من قبل، منتهٍ وذابل، أو عضواً لأدب يتعين إنهاؤه وتشكيله وحتى بدؤه.



عضـو للأدب، ومن ثم نقد لا يتسم بالشرح والمحافظة، ولكن شرح منتج، على الأقل بصورة غير مباشرة(٦٣).

وبتطبيق هذا النقد المنتج على الأدب المترجم، سوف يعلن هذا النقد، أو سيبذل جهده للتصريح، عن مبادئ ترجمة ثانية للعمل المعنى، ومن ثم عن مشاريع جديدة للترجمة. وليس هناك مجال لاقتراح مشروع جديد (فهذا هو جزء من صميم عمل المترجمين أنفسهم) أو إسداء النصائح ولكن يتعين تجهيز حيز لعبة الترجمة بأدق طريقة ممكنة. ويجب ألاّ يتسم عرض مبادئ الترجمة الثانية بالعمومية الشديدة ولا بالانغلاق والخصوصية، بما أن حياة الترجمة نفسها تكمن فى التعددية غير المتوقعة للترجمات المتوالية أو المتزامنة للعمل نفسه. فظهور ترجمتين ليـيتس فى الوقت(٦٤) نفسه تقريباً، لكل من بونفواه وماسون، بمشروعيـن ترجمتين متشابهتين ولكن مختلفتين، يعد أمراً إيجابياً. إنه نقل ترجمي.

وبهذه المرحلة الأخيرة، يتحول تحليل الترجمة – كما يشهد بذلك اللجوء إلى شليجل- إلى نقد فى أعلى معانيه، بمعنى تحليل يحاول أن يأخذ شكل عمل نقدى منتج ومثمر. وفى حالة تحليل ترجمة "ناجحة"، يهدف التحليل ببساطة – كما قال شليجل أيضاً فى النص الذى ذكره بنيامين إلى "عرض المعروض مرة أخرى، وإعطاء شكل جديد لما هو موجود بالفعل(٦٥)(..). بمعنى إثبات امتياز الترجمة وأسباب امتيازها. وتكمن القدرة المثمرة للترجمة فى إثبات تنفيذ المترجم لعمل إيجابى ومثالية الترجمة نفسها(٦٦).

الهوامش:

* Pour une Critique des Traductions: John Donne

تأليف: أنطوان برمان دار النشر: جاليمار. باريس. ١٩٩٥

كاتب أرجنتينى ١٩٠٠-١٩٤٢ وهو من كتاب الطليعة الأرجنتين.

(١) المسار المقترح هو تعميم، ومن ثم، مكون من بعض المسارات الشخصية.

(٢) ويعنى ذلك ببساطة، مكتوبة "بصورة جيدة".

(٣) Emmanuel Hocquard, présentation á l'anthologie 49+1 nouveaux poètes américains, choisis par Emmanuel Hocquard et Claude Royet-Joumoud, coll. "Un bureau un l'athantque, Rayaumont, 1991, p. 10.

(٤) ولكن قد يحدث ذلك، فى سياق آخر. عندما يتحدث ناقد، فى مقال عن ترجمة "متميزة" و"أنيقة" فهناك مجال للتشكك: فعادة ما يتعلق الأمر بترجمات تجذب لإخفاء قصورها. ولكن هناك أيضاً ترجمات ممتازة تستحق هذه الصفات، أساساً لأن هذه الصفات تنطبق أيضاً على النص الأصلى.

(٥) يعد الأسلوب عملاً ينتج، أى ينتج ما هو فردى وخاص.

Paul Ricoeur, Du texte à l'action, Essais d'herméneutique II, op. cit. p. 109.

(٦) Cf. Michel Gresset, "De la traduction de la métaphore littéraire à la traduction comme métaphore de l'ecriture 44, Revue française d'études américaines, n° 18, 1983, pp 502-518.

(٧) من ٢٤٨-٢٤٩. فى كل هذه الملحوظة المأخوذة من "محنة الغريب L'épreuve de l'etrangre، استخدم مفهوم الترميزية بطريقة محددة، يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالترميزية الرومانسية فقط (شليرماخر)

(٨) Chateaubriand, "Remarqes" (à propos de la traduction de Milton) in Poesie n° 18,23, Belin, Paris, 1982, p120.

(٩) Philippe Jaccottet, "Note sus la traduction", in Homère L'Odyssèe, trad Philippe Jaccottet, FM/ La découverte, Paris 1982, p. 411.

(١٠) وليس فقط باستخدام القواميس.

(١١) يشمل دعم الترجمة كل مادة الحواشى التي تدعمه: مقدمة، مدخل، هوامش، إلخ...

(١٢) Yves Bonnefoy, "La traduction de la poésie", in Entretiens sur la poésie, Mercure de France, Paris, 1990, pp 155-156.

(١٣) C.F Annie Brisset, "Poésie: le sens en egget, étude d'un translème'. in META, 29, no 3, Sept. 1984.

(١٤) وهذه الصفة شائعة فى يومنا هذا، حتى إن البعض يعتبر استخدامها نوعاً من ادعاء العلم.

(١٥) من الذى قد يقرأ أسطورة مثل قبل ليفى شتراوس؟

(١٦) James Joyce, Gens de Dublin, Plon, Paris, 1982, p250.

(١٧) Cf. par exemple les paragraphes 1et 2 de l'Introduction in Gérard Granel, L'équivoque de la pensée Kantienne, Gallimard, Paris, 1970 pp 15-21.

(١٨) Palimpsestes, Le Seiul, coll "poétique', Paris, 1982, p281.

(١٩) Emily Dickinsn, Poèmes, Belin, coll. "L'éxtrême contemporain", Paris, 1989.

(٢٠) W. B. Ueats, Les cygnes sauvages à coole, trad, Jean-Yues Massn, Verdier; Lagrasse, 1990.

(٢١) A part le classique de Larbaud, Saint-Jérôme a eu droit à un pittoresque roman quékécois (Jean Marcel, Jérôrme au De la traduction, Leméac, Ottarva, 1990.

(٢٢) Claire Cayron, Sèsame, pour la traduction, le Mascaret, Bordeaux, 1981.

(٢٣) القائمة غير مقفلة. هل ترجم أيضاً مع آخرين؟ وكيف؟ إلخ.

(٢٤) فى رسالة لشليجال، استخدم نوفاليس تعبير "نبض الترجمة" بخصوص المترجمين الألمان.

(٢٥) مأخوذ أساساً من دانيال جوادك Daniel Gouadec، الذى استخدم هذا التعبير فى سياق الترجمة المتخصصة.

(٢٦) In cinquèmes assises de la traduction littéraire op. cit. p114.

(٢٧) Kathleen Raine, Sur un rivage désert, trad. Moarie Béatrice Hesnet et Jean Mombrino, Grant, coll. du "Miroir", Paris, 1987, Kathleen Raine, Jean errante. trad. François-xavier Jaujard, Granit, coll. d "Miroir", Paris, 1978; Kathleen Raine, de premier pour, trad. François-xavier Jaujard, Granet, coll. du "Miroir", Paris, 1980.



(٢٨) Piere Leyris, "Pourquei retraduire Shakespeare", en avant propos à Oevres. Complètes de Shakespeare, "Formes et reflete", Club Fraçoise du Livre, Paris, 1954.

(٢٩) Shakespeare, Hamlet suivi de "Jolée de la traduction" d'Jves Bonnefy, Mereure de France, Paris, 1962.

(٣٠) Jean-Michel Dèprats, "La traduction: le tissau des nots", in Shakespeare". Le Marchand de Venise, trad. J. M. Déprats, Comédie-Française / Sand, Paris, 1987, pp 140-144.

(٣١) ملحوظات برنار لورتولاري Bernard Lortholay في أعقاب مداخلتي في "يوم فـرويد" في Cinquémes assises de la traduction littèraire, op. cit., pp146-151.

(٣٢) Robert Aultte, "Jacques Amyot, traducteur courtois", in Rouce des sciences hummaises, José Corti, Paris, Avril-Jain 15, pp131-139.

(٣٣) Michel Gresset, (Le "Paree que" Chez Faulkner et le "Dene" chez Beckett) in Les Lettres nouvelles, nov. 161, pp 124-138.

(٣٤) Geoge Belmont "Poése / Traduction", in Encraeges, Universite' de Paris VIII, Paris, 1980 n° 4-5, p. 183.

(٣٥) Pour une herméneutoque littèraire, Gallimard, coll.. "Bibliottèque du idées" Paris, 1988.

(٣٦) بافتراضات وأساليب مشكوك فيها.

(٣٧) Hans Robert Jauss, Pour une herméneutique littèraire, op. cit, p. 366.

(٣٨) Cf. Bruno Bayen-Odipe à Colone- Bourgois, coll. "De'troits", Paris, 1987.

(٣٩) Michel Foul Foucault, Les mots et les choses, Gallimard, coll. "Bibliottèque des sciences humaines", Paris, 166, p. 372.

(٤٠) O. F. A. Berman "Les systèmes d'aide publique à la trauc-tion professtionnelle n° 17, Université de Paris VIII, 1987, pp. 12-22.

(٤١) A. Berman, "La Traduction et ses discourse", in Confrontatin, n° 16, Paris, automne, 1986, p. 87.

(٤٢) Citons iei péle. méle les ètudes ou indications de Lacan, Laplanche, Bettelheim, Granoff, Allouch et la revue Littoral, Bernard thysm German Garcia etc.

(٤٣) A. Berman "La traduction et ses discours" pp. 73-95.

(٤٤) هذا ما فعله ايتكند Etkind في كتابه.

(٤٥) P. Ricoeur - Temps et Récit, tome III, Le tempe raconté, coll "L'Ordre philosophique", Seuil, Paris, 1985, p 234.

(٤٦) In Gdrges-Aethur Goldschmitt, Quand Freud voit la mer, Buchet-Chastel, Paris, 1988.

(٤٧) من المحتمل أن يكون تراكم الاقتباسات الأجنبية تارة، وباللغة المترجم إليها تارة أخرى، هو الذى يخلق الانطباع الخاص بقطع الموزايك المبعثرة والمجموعة فى الوقت نفسه.

(٤٨) Henri Meschonnic, "Poétique d'un tacte de philosophe et de ses traductions : Humboldt, sur la tâche de l'écrivain de l'histoire, in Les tours de Babel, op. cit., pp 183-229.

(٤٩) Henri Meschonnic, La rime et la vie, Verdier, Lagrasse, 1989, p.113.

(٥٠) Cf. H. R. Jauss, Pour une herméneutique littétaire, op. cit. pp. 3-101.

(٥١) Hölderlin, Oeurves, Gallimard, Bibliothique de la Pléiade, Paris, 1967, p640.

(٥٢) CF Eric Dayre, "Thomas de Quincey: la mer n'est pourtant pas sublime qu'on pourrait d'abord l;imaginer", in Poésie, n° 54, Belin, Paris, 4° trimestre 1990.

(٥٣) Cf Abdelkebir Kaatabi: "De la bi-langue", in Écriture, publi-cation des Aetes du Collegue de l' Université Paris 7, avril 1980, Le Sycomore, pp. 196-204.

(٥٤) Antoine Berman, "Critique, commentaire et traduction", op. cit. 88-106.

(٥٥) يتمثل الهدف هنا فى غاية كلية للترجمة: الاستيلاء على بلوتارك، وفرنسته وضمه إلى التراث الفرنسى.

(٥٦) J. J. Masson, "Territoire de babel Aphorismes", op. cit., p158.

(٥٧) Paul A. Horguelin, Anthologie de la naniere de traduire, op. cit., p54.

(٥٨) Annie Brisset, "Shakespeare, poéte nationaliste québé-cons; Le traduction perlocutoire", in Sociocritique de la traduc-tion, op. cit. p. 207.

(٥٩) Guarante-cinq poémes de Yeats, siuvis de la Réssurection, trad et introdution yves Bonnefoy, Hermann, Paris, 1989, pp 7-31.

(٦٠) Armel Guerne, Introduction, Novalis ou le vocation d'éternité, in novalis, Oeuvres complétes, vol I, Gallimard, coll. "Du Monde intier", Paris, 1975.

(٦١) Les mots et les chees op. cit. p 274.

(٦٢) Marguerite Yourcenar, la couronne et la lyre, Gallimard, Paris, 1979.

(٦٣) Cité par A Berman, L'preuve de l'étranger, Gallimard, coll "Essais, Paris, 1984, p196.

(٦٤) Celle d'Yves Bonnefoy, en 1989, celle de Y. Y. Masson en 1990.

(٦٥) In Benjamnin, de concept de critique esthétique dans le ro-mantisms allemand, p. 112.

(٦٦) أن تكون الترجمة نموذجية لا يعنى كونها مثالاً يحتذى به.





فريدريش ريكرت وترجمة الشعر العربى

د. محمد عونى عبد الرءوف

Im Osten steht das Licht, ich stech im West
ein Berg am dessen Haupt der
Schein sich bricht,
Ich bin der Schönheitssonne blasser Mond,
Schau weg von mir, der Sonn ins Angesicht.

Rückert

بالشرق نور غزالة لكن نورى مغربى
أبدو كطود فى ذراه النور يغرى معجبى
بدر أنا لولا ذكاء وجدتنى فى الغيهب
فاترك ضيائى واغترف م الشمس لا من مشربى
(ترجمة عونى)

يعد فريدريش ريكرت (١٧٨٨ - ١٨٦٦) من أكثر المستشرقين اهتماماً بالشعر العربى وبترجمته. فمنذ أن اتصل بالمستشرق همر بورجشتال Hammer Purgstall (١٨١٨) النمساوى الجنسية فى فيينا وتعرف منه العالم الشرقى بكنوزه الأدبية شعراً ونثراً، وهو يهتم بالاستشراق، ويقبل على قراءة الأدب الشرقى. وقد فتن كثيراً بالشعر العربى وبعروضه وأوزانه وقوافيه، وحاول أن يترجم كثيراً مما يقرأ، ويعجب به إلى الألمانية.

عاش حياته مقبلاً على الشعر والاستشراق والترجمة آخذاً نفسه بالجدة والصرامة فى كل ما يقوم به من عمل، وأعجب به المستشرقون والشعراء والأدباء فى عصره، واحتفوا به وأشادوا بعبقريته الإبداعية، وقدرته على تفهم عالم المشرق وترجماته عنه. أشاد به هردر Herder (١٧٤٤ - ١٨٠٣) وهمان Hamann (١٧٣٠ - ١٧٨٨) وكتب دى ساى De Sacy (١٧٥٠ - ١٨٣٨) وهمر بورجشتل Hammer Purgstall، وبلاتن Platen (١٧٩٦ - ١٨٣٥) تقريظاً لأعماله وترجماته، كما كتب جوته Goethe (١٧٤٩ - ١٨٣٢) تزكية لديوانه ورود شرقية Orientalische Rosen.

كان ريكرت مستشرقاً شاعراً، أو شاعراً مستشرقاً، ترجم ما عرفه من شعر شرقى إلى الألمانية محافظاً على الأوزان العربية فى يسر وسهولة، ملتزماً بالإبداع الفنى وبما تشتمله العبارة العربية من نغم ورنين. وتتجلى قدرته الإبداعية أبدع ما يكون فى تغير أسلوبه بتغير النص الذى يقوم بترجمته، والتعبير عن أصعب صيغ القافية وتصيدها والإبداع فى الإتيان بها، حتى قال عنه بلاتن: "يعد أن كان الناس يتحدثون عن فقر اللغة الألمانية فى القافية لم يبق إلا أن يتحدثوا الآن عن الافتقار لشاعر (أى مثل ريكرت)".

كان شاعراً موهوباً. وكانت موهبته تقارب موهبة الشعراء الشرقيين فى قدرتهم على اللعب بالألفاظ. وهو يعى ما يفعل.

نقل ريكرت إلى الألمانية:

- أشعار ديوان الحماسة الذى صنفه أبو تمام (ت٢٣١هـ - ٨٤٦م) وحققه فريتاج Frytag (١٧٨٨ - ١٨٦١).
- بعض الأشعار من الشعر الجاهلى والإسلامى.
- بعض القصائد لامرئ القيس.

وفضلاً عن ذلك أصدر بعض الأعمال التى تأثر فيها بالشعر العربى مثل:

- ورود شرقية (عام ١٨٢٥) Östliche Rosen.
- صور تعبيرية وتأملية من الشرق (١٨٣٧ - ١٨٣٨).

Erbauliches und Beschauliches aus dem Morgenlande

بدأت صلة ريكرت بالحماسة عام ١٨٢٦ فترجم بعض القصائد منها، كما جعلها موضوع إحدى المحاضرتين اللتين ألقاهما بجامعة ايرلانجن عند تعيينه أستاذاً للغات الشرقية بها. فقام فى هذه المحاضرة بتقديم ديوان الحماسة معرفاً به، وبمصنفه وبشرح العروض العربية. ثم بدأت دراسته الجادة للديوان عام ١٨٢٨ فتوفر على ترجمته، وكان يصفه بأنه كنز لا يتوفر لشعب آخر من الشعوب، وتحدث همر بورجشتل عن الترجمة بمجلته كتب فيننا السنوية Wiener Jahrbücher für Literatur بالعددين ١٨٨، ١١٩ عام ١٨٤٧ ووصفها بأنها: "طفل عملاق جاءت به ربة الشعر الألمانية من الاجتهاد الاستشراقى".

وكانت الترجمة غريبة الوقع على أذن القارئ الأوربى، وتشكل صعوبة ضخمة لديه، وبخاصة إذا كان بعيد الصلة عن الاستشراق، إذ أن ريكرت حاول فى كثير من القصائد أن يحتفظ بالوزن العروضى العربى الكمى، وهذا يغاير الأوزان الألمانية النبرية (الكيفية).

ولعل ولعه وإصراره على ترجمة الشعر بهذه الكيفية هو الذى جعل همر بورجشتل يداعبه بقوله: "إن ترجمة الحماسة، وإن كانت بصفة عامة ليس عملاً مجنوناً، إلا أنها جميعاً عمل ريكرتى (نسبة إلى ريكرت)".

"Die Hamasa - Übersetzung den Sinn im Ganzen zwar Nicht Verrückt, aber ganz rückertisiert."

ويلاحظ أن بورجشتل قد حاول فى عبارته هذه أن يأتى بالجناس الناقص فاستعمل Verrückt (مجنون) آخر الجملة الأولى، وكلمة rückertisiert (ريكرتية نسبة إلى الشاعر ريكرت) آخر الجملة الثانية.

ومما يجدر بالذكر ويدعو إلى الإعجاب أن ريكرت لم يكن يملك عند ترجمته للديوان إلا بعض المعجمات والقليل من كتب النحو التى لا يمكن أن تؤدى له الكثير من المساعدة عند الترجمة.

ترجم ريكرت من ديوان الحماسة قول بلعاء بن قيس الكنانى:

- وفارسٍ فى غمار الموت منغمس ... إذا تألَّى على مكروهة صدقا
غَشَّيته وهْو فى جَأْوَاءَ باسَلةٌ ... عَضباً أصاب سَوَاءَ الرَّأسِ فانفلقا
بضربةٌ لم تَكُن منى مُخَالِسةً ... ولا تعجلْتُها جُبْناً وَلا فَرَقا

فكتب:

Bal^c a ben Kais der Kenaïsche ruhmt sich besonnenen

Kriegsmutes:

- Und mehr als ein Reiter, der im Todes wirbel sich taucht und
wo auf Kämpfungemach er sich verlobt hat, es hält.
- Ich deckte zu, wo er ritt im waffenrostigen Heer,
mein Säbel, der wo er trifft, das Haupt im Mitten Zerspellt,
- Mit einem Hieb, der von mir er gieng nicht wie auf den Raubo,
von Feigheit nicht übereilt, und nicht von Furcht überschnellt

وريكرت يحاكى فى هذه الترجمة الوزن العروضى فيأتى بالترجمة فى البحر البسيط.

مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن

مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن

كما يحافظ على القافية أيضاً فى نهاية كل بيت

hält, Zerspellt, überschnellt

وفى ترجمته للبيت الأول نجده يحسن فهمه لواو رب فيترجمها بقوله und mehr أى "وكثيراً ما" أو "وكم من"

كذلك ترجمته "لغمار الموت" صائبة جداً

أما قول الشاعر "منغمس" باستعمال اسم الفاعل من الفعل المزيد "انغمس" فقد عبر عنها ريكرت بصيغة الفعل الماضى من الفعل المنعكس sich tauchen وهو بمعنى "انغمس" ويقول مترجماً "وحيث خطب لنفسه ببلاء الحرب يصدق فى فعله، والمعنى لدى بلعاء: وإذا حلف على ما يكره من الحرب أو الموت برَّ بقسمه ولم يحنث".

ولا أدرى من أين أتى ريكرت بقوله sich verlobt أى "خطب" ولعله فهم من "تآلى" أنها تأهل من "آل" بمعنى أهل الرجل ومن ثم "تآلى" أى أصبح ذا آل أو أهل، بمعنى تزوج. ولم يدرك أنها من "الالاء" كسحاب فآلى وائتلى وتآلى بمعنى أقسم.

وفى البيت الثانى يحسن ترجمة "غشيته عضبا" أى جعلت السيف القاطع يغشاه، فيقول هذا ....mein Säbel ich deckte zu واستعماله لكلمة Säbel يفيد معنى السيف القاطع أيضاً، فهى ليست مثل كلمة Schwert التى تعنى "السيف" فقط. ولكنه يزيد قوله Wo er ritt أى حيث يجرى ويركض.

كذلك استعماله لكلمة Hieb بمعنى الضربة الشديدة، وليست مجرد الضربة فهو يترجم مفسراً بضربة تحدث منى وليست اختلاساً، وليست متعجلة عن جبن ولا متعجلة عن خوف.

فهو إذاً حين يترجم إنما يترجم المعنى ويفسره.

ومن أجمل ما ترجمه ريكرت أيضاً شعر امرئ القيس الشاعر الملك، كما كان يحب أن يسميه.

بدأ فى ترجمته عام ١٨٢٨، ولم يفرغ منه إلا عام ١٨٤٢ وقدم محاضرات عنه فى الفصل الجامعى السنوى ٤٢، ٤٣. ثم خرجت طبعة الترجمة عام ١٩٢٤ فى مظهر أنيق رشيق أثارت اهتمام أساتذة الأدب الألمانى قبل المستشرقين.

وترجع أهمية هذا العمل إلى قيمتها الأدبية والتاريخية أيضاً، وليس إلى قيمتها اللغوية فحسب، إذ أنها قدمت للقارئ الألمانى صورة للحياة العربية قبل الإسلام وقبل انتفاضة العرب الكبرى.

وقد اعتمد ريكرت فى ترجمته لحياة الشاعر على الترجمة المختصرة التى أوردها أبو الفدا (ت ٧٣٢هـ - ١٣٣١م) بتاريخه الذى طبع القسم الأول الخاص بالجاهلية منه عام ١٨٣١ فى ليبزج بتحقيق فليشر Fleischer (١٨٠١ - ١٨٩٨)، كما اعتمد أيضاً على طبعة دى سلان Baron De Slane (١٨٠١ - ١٨٧٨) التى صدرت بباريس عام ١٨٢٧، واعتمد أيضاً على كتاب الأغانى لأبى الفرج الأصبهانى.

ونختار من القصائد التى ترجمها لامرئ القيس الأبيات التالية التى يصف فيها فرسه وخروجه إلى الصيد، ويتغزل فى محبوبته. وهو يترجم ناظماً فى البحر المتقارب وهو البحر الذى نظم فيه امرؤ القيس قصيدته.

١ - أحار بن عمرو كأنى خمر	ويعدو على المرء ما يأتمر
٨ - وهر تصيد قلوب الرجال	وأفلت منها ابن عمرو حجر
٩ - رمتنى بسهم أصاب الفؤاد	غداة الرحيل فلم انتصر
١٠ - فاسبل دمعى كفض الجمان	أو الدر رقراقة المنحدر
١٢ - برهرهة رودة رخصة	كخرعوبة البانة المنفطر
١٣ - فتور القيام قطيع الكلام	تفتر عن ذى غروب خصر
١٤ - كأن المدام وصوب الغمام	وريح الخزامى ونشر القطر
١٥ - يُعل به برد أنيابها	إذا طرب الطائر المستحر
١٦ - فبت أكابد ليل التمام	والقلب من خشية مقشعر.

- Oh Hareth ben Amru, ich bin wie beracht;
Der Mann überall ist von Schicksal belaucht
- Auf Herzen der Männer macht jagd mit dem Pfeil
Die Hirr, und entgegangen ist Hodschor mit Heil
- Sie hat mit dem Pfeile das Herz mir versehrt
Am Morgen des Abschieds, ich war unbewehrt
- Da rollten die Tränen mir über die Wangel,
Als wie auf gegangener Perlen ein Strang
- Die Zarte, die Weiche, die Schmeidige nickt
Wie zweige von Myrobalanen geknickt
- Erschlaffend im Aufstehn und Stocken in Wort;
Ihr Lächeln erschliesst eine glänzende Pfort;
- Als wäre der Wein und von Wolken die Flut,
und Hauch der Vielen und Aleoglut
- Gemischt und den frischen den duftigen Zahn
Zur Stunde, wann anfingt den Morgen der Hahn
- Ich habe die Längste der Nächte durchwacht
und furch hat das Herze mir Schaudern gemacht

- والبيت الأول هو مطلع قصيدة امرئ القيس التى نظمها فى المتقارب وترجمها ريكرت فى نفس البحر. والشطر الأول من ترجمته مطابق تماماً لما جاء لدى امرئ القيس. أما فى الشطر الثانى فيقول امرؤ القيس (إن ما يريد المرء أن يوقعه بالغير يرجع إليه أى يصيبه) ويترجم ريكرت (إن الإنسان فى كل مكان يتسقط حديثه قدره ومصيره) أى أن الإنسان مسير وليس مخيراً، وهذا ما لم يرد امرؤ القيس قوله.

ويلاحظ أيضاً أن ريكرت لم يقل "أحار" على الترخيم مثل الشاعر العربى وإنما (أحارث بن عمرو) وعمرو على الرفع عنده وليس مجروراً.

- والبيت الثانى لدى ريكرت هو الثامن لدى امرئ القيس، إذ ان الأبيات التى قبل هذا البيت إنما تصف شجاعة الشاعر وصبره فى الحروب.

"وهر" التى يعنيها امرؤ القيس هنا، هى ابنة سلامة بن علند العامرية التى كان يشبب بها الشاعر أيام نفاه أبوه. وريكرت يترجم



المعنى هنا فيقول "تصيد قلوب الرجال بالسهم هر ونجا منها بالسلامة حجر"، فيؤخر ذكره لهرّ ويذكرها بالشطر الثانى ويزيد أن صيدها للرجال بالسهم. كما يذكر أن حجر أفلت منها. وليس ابن عمرو حجر كما ورد ببيت امرئ القيس.

ـ ويترجم فى البيت الثالث "أصاب الفؤاد" فيقول "أدمى الفؤاد" فيزيد فى المعنى عن الأصل، إذ أن الإدماء أقوى من الإصابة. كما يترجم "فلم انتصر" بقوله "وكنت غير مسلح" خلافاً للأصل، إذ يقال انتصر الرجل إذا امتنع عن ظالمه. أى أن الترجمة غير دقيقة فليس المراد أنه لم يكن مسلحاً بل إنه لم ينتصف منها.

ـ وفى البيت الرابع يقول امرؤ القيس "فسال دمعى المترقرق المنحدر كاللؤلؤ المتفرق أو الدر" ويترجم ريكرت "وعند ذاك انحدرت دموعى فوق خدى، وكأنها خيوط من اللآلىء المبعثرة" أى أنه جاء بقوله "فوق خدى" تفسيراً لقول الشاعر "فسال دمعى".

ـ وفى البيت الخامس يقول امرؤ القيس (إنها رقيقة الجلد، رخصة ناعمة مثل قضيب شجرة البان)، وهو "الغصن الذى ينفطر بالورق لشدة لينه حين يجرى الماء فى عروقه".

ويترجم ريكرت "الرقيقة الغضة القابلة للثنى تتثنى مثل أعواد نبات الميروبالان وهى كلمة يونانية ولاتينية تطلق على نبات كثير الأعواد أو ذى ثمار تستعمل فى الصباغة لغنائها بالعصير اللازم لذلك. ولا أدرى إن كان نوع النبات هذا معروفاً للقارئ الألمانى آنذاك أم أن ريكرت نقله عن اليونانية أو اللاتينية وبخاصة، وأنه كان ضليعاً فى اللغتين متخصصاً فى آدابهما.

ويلاحظ أن ريكرت لم يترجم البيت السابق لهذا البيت وهو:

وإذ هى تمشى مشى النزيف يصرعه بالكثيب البهر

ولعل ذلك لعدم فهمه له أو لغرابة الصورة بالنسبة له أو بالنسبة للقارئ الألمانى.

ـ وفى البيت السادس يصف امرؤ القيس هر ابنة سلامة بن علند العامرية بأنها متراخية لثقل أردافها، وكان ذلك من مميزات الجمال آنذاك، وأنها شديدة الحياء، فهى قليلة الكلام، وأنها إذا ابتسمت ظهرت أسنانها الشديدة البياض المبللة بالريق البارد.

ويترجم ريكرت فيصفها بأنها حين تقف فإنها تفعل ذلك فى فتور ووخم وكأنها نائمة. وهى خافتة الحديث بطيئة، ويقول إن ابتسامتها تكشف عن مدخل صغير شديد اللمعان.

فهو يترجم المعنى الحرفى للأصل العربى دون أن يفسره أو يبين الغرض من الكناية فى فتور القيام أو قطيع الكلام أو المعنى المراد بقوله "تفتر عن ذى غروب خصر".

ـ وفى البيت السابع والثامن يترجم ريكرت قول امرئ القيس "وريح الخزامى ونشر القطر" بأنها ريح البنفسج وتوهج زهرة عود الند. وهذا صحيح فالقطر هو العود الذى يتبخر به.

وبالمثل ترجمته لقول امرئ القيس "برد أنيابها" بقوله

den Frischen, den duftigen Zahn

أى السن الرطبة التى تتضوع بطيب الرائحة.

ـ وفى البيت التاسع يترجم ريكرت قول امرئ القيس "فبت أكابد ليل التمام" أى بت أقاسى وأعانى من الأرق فى أطول ليالى العام، بقوله "بأنه سهر أطول الليالى" ولم يعبر تماماً عن قول امرئ القيس "أكابد".



وهو يترجم (والقلب من خشية مقشعر)، بأن الخشية سببت لى قشعريرة، فلم يترجم "مقشعر" اسم مفعول أيضاً كالأصل.

ويمكن أن نقطع ترجمة البيت الأخير لدى ريكرت كالتالى:

Ich ha be / die längste / der Nächte / durh wacht

Und Furch hat / das Her ze / mir Schau dern / ge macht

اش ها بى / د لنج ستى / در نش تى / درش فخت

ف عو لن ف عو لن ف عو لن فع لن.

وهو يترجم لجميل بثينة أبياتاً عشرة من قصيدته الجميلة التى مطلعها:

خليلى عوجا اليوم حتى تسلما على عذبة الأنياب طيبة النشر

فى بحر الطويل أيضاً مثل الأصل.

ويترجم منها:

٤ ـ ومـا لى لا أبكى، وفى الأيك نائحُ وقد فارقتنى شخـتة الكشح والخصر

١٨ ـ أيبكى حمام الأيك من فـقد إلفه وأصبرُ؟ مـا لى عن بثينة من صبر

٧ ـ فـأقـسم لا أنسـاك مـاذَر شـارقٌ ومـا هبَّ آلٌ فى مُلَمَّـعة قـفـر

٨ ـ ومـا لاح نجم فى السـمـاء معلقٌ ومـا أورق الأغصـان من فنن السدِّر

١٠ ـ ذكرت مقامى ليلة البان قابضا على كفِّ حـوراء المدامع كـالبـدر

١١ ـ فكدتُ، ولم أملك إليها صبابة أهيمُ، وفاض الدمع منى على نحرى

١٢ ـ فـيـا ليت شـعـرى هـل أبيتن ليلة كليلتنا، حتى نرى سـاطع الفـجـر

١٣ ـ تجـود علينا بالحـديث، وتارة تجـود علينا بالرضـاب من الثـغـر

١٤ ـ فليت إلهى قـد قـضى ذاكَ مرة فـيـعلم ربى عند ذلك مـا شكرى

١٥ ـ ولو سـألت منى حـياتى بذلتهـا وجدت بها، إن كـان ذلك من أمرى

فيقول:

1- Was ist mir? ich weine nicht? und etwas in walde seufst?
Und ach, mich velassen hat vom Wuchse die Feine!

2- Wie? weinet die Taub im Walde den Abschied von ihrem
Freund und ich halte es aus? nicht halt ichs aus, O Botdeine!

3- Ich schwörs, dich vergess ich nie, So lang eine Sonne tagt,
So lang eine Wüste glänzt im Mittagesseheine,

4- So lang an dem Himmel aufgehangen ein Stern erglänzt
So lang eines Sprosses Blätter sprossen im Haine

- 5 Der Nacht in den Balsamstauden denk ich, wie dort ich stand
und legte des glanzgeaugten Mondes Hand in meine

6- Iche wollte und konnt es nicht, den Drang hemmen gegen sie,
im Raush Floss die Träne auf meine Halswirbelbeine.

7- O wüsst ich, ob eine Nacht ich zubringen werde noch,
wie dort unsre Nacht bis zu des Frührotes Scheine,

8- Wo ich des Gespräches Füll Ihr Spendet, und Wiederum
Sie mir spendet ihres Mundes Fülle, die reine.

9- O wollte mein Gott, dass er einmal das verhängte mir!
Mein Herr sollte sehn, wie ich ihm danke das Einel

10- Und wenn sie mir Fordert ab mein Leben, ich gäb es ihr
Und opfert es ihr, wofern es wäre das meine

وهو هنا يختار من القصيدة عشرة أبيات فقط، ويعيد ترتيبها ولا يتقيد بالتسلسل الطبيعى للأبيات، كما إنه لا يتقيد أيضاً بنقل المعنى تماماً.

ـ ففى البيت الأول عنده ينقل قول جميل "وكيف أبكى والشجر الملتف نفسه يبكى بعد أن فارقتنى هضيمة الكشح والخصر" ويبعد عن المعنى ويقول ماذا أصابنى؟ ألا أبكى؟ وثمت شىء فى الغابة

بزفر؟ واحسرتي! لقد غادرتني الرقيقة من وسط النبات.

- وفى البيت الثانى وهو البيت الثامن عشر من قصيدة جميل نلاحظ إصراره على ترجمة الأيك بالغابة. وهذا خطأ فالأيك بالألمانية هو الشجر الملتف الكثيف أى Baumdickicht، ولا يصل إلى كثافة الغابة، كما إن الواحة أو أى مكان بالجزيرة لا يمكن أن يكون به غابة.

كذلك يخطأ ريكرت فى ترجمته "فقد أليفة" فيترجم "توديعه صديقه"، وفرق بين المعنيين.

ثم يقول جميل "مالى عن بثينة من صبر" ويترجم ريكرت "ولا أصبر على هذا يا بثينة" والفرق بين المعنيين واضح.

- ثم ننتقل إلى بيت ريكرت الثالث والرابع وهو السابع والثامن لدى جميل، فنجد الترجمة مطابقة للأصل، إلا فى ترجمته للسدر (شجرة النبق الطيب الرائحة)، بقوله Haine أى الأحراش أو الدغل. وشجر السدر يقال عنه بالألمانية Lotosbaum ويترك ريكرت البيت التاسع ويترجم البيت العاشر حتى الخامس عشر، ويأتى ببعض الأخطاء منها:

مقامى ليلة البان تصبح عنده in den Balsamataude فجميل لم يقصد أنه داخل الشجرة.

كما يترجم ريكرت، بل عندها وبجوارها ولكنه يأتى أحياناً بترجمة تعبر تعبيراً شاعرياً صادقاً عن المعنى الحرفى مثل ترجمته لحوراء المدامع بقوله glanzgeaugte. وتعبيره عن النحر بقوله hal-swirbeleine بدلاً من hals.

وهو يترجم "حتى نرى ساطع الفجر" بقوله bis zu den Frührotes Scheine أى "حتى يسطع شفق الصباح" فقوله حتى يسطع بدلاً من "نرى ساطع"، واستعماله لـ "شفق الصباح" أكثر شاعرية من Frühlicht أو Morgendämmerung وإن كان لكل من هذين اللفظين سحره وشاعريته أيضاً.

ونراه يحافظ على القافية فى الأبيات كلها

Feine, Botheine, Mittagesseheine, Haine, Meine

Halswirberbeine, Scheine, reihe, Eine, meine

وبهذا نتبين مدى الجهد الذى قام به ريكرت فى المحافظة على القافية وعلى صياغته الترجمة شعراً فى بحر الطويل، وفى تعبيره عن المعنى فى أدق صورة، فوفق فى هذا كله إلى المحافظة على روح النص.

وهو يترجم من شعر ما قبل الإسلام كثيراً من القصائد أيضاً، فيترجم من المعلقات التى ترجمها قبله المستشرق وليام جونس William Jones معلقة امرئ القيس، ومعلقة طرفة، ومعلقة عمرو بن كلثوم، ومعلقة زهير.

ويترجم لامية الشنفرى فى مهارة رائعة، وهى اللامية التى حاول غيره ترجمتها بعد أن نشرها دى ساس de Sasy مثل كوزى جارتن Kose Garten وفايل Weil، وهمر بورجشتل Hammer Burgstall، ورويس Reuss.

كما ترجم قصيدة بانت سعاد لكعب بن زهير فى أبيات مزدوجة التقفية.

ومن الشعر الإسلامى يترجم للمتنبى والكثير من شعر عمر بن أبى ربيعة وما ورد من شعر بكتاب الأغانى ووفيات الأعيان.

ويجب أن نلاحظ هنا أن شعر الباروك والرومانتك كان يُعنى أيضاً عناية فائقة بالصياغة الفنية، وإن اختلفت الدرجة والطريقة، الأمر الذى كان له صدى مسموعً فى ألمانيا، كما كان حافزاً لريكرت على الإقبال فى نهم على طريقة الصياغة الشرقية. ويندرج تحت هذا استعماله للقافية والنظم العروضى واللعب بالألفاظ والصيغ البديعية.

وهو فى هذا كله إنما يحافظ فى ترجمته على الجمال اللفظى وروح اللغة محاولاً تقريب الفكر والحس الشرقيين فى ثيابهما وصياغتهما الشرقية إلى الروح والذوق الألمانى، وإن كان لا يلتزم بالترجمة الدقيقة للمعنى قدر محاكاته للأسلوب والصياغة الفنية.

وهو يجتهد محاولاً أن يصل إلى الإيقاع اللغوى للأصل المترجم ليحاكيه فى ترجمته، ولذا يختلف أسلوبه باختلاف أسلوب الأصل المترجم عنه وإن كان أحياناً يصرح بأنه لا يمكنه ذلك، إذ أن ذلك مستحيل لارتباط النص أحياناً باللغة التى ينقل عنها ارتباطاً وثيقاً، فإذا ما فُصل النص عنها فقد الكثير من أصالته وروعة اتساقه وقوة جرسه. فالفكر فيها مرتبط بالنغم اللغوى، فلا يمكن أن تكون الترجمة حينذاك إلا محاكاة إبداعية وخاصة إذا كان النص مليئاً بالصور الذهنية الأكروباتية، وهو يعى ذلك حين يقول

"إن عملى ليس ترجمة، ولكن محاكاة، وآمل أن يأتى اليوم الذى تترجم فيه الأعمال الشرقية العظيمة ترجمة أمينة إلى لغتنا".

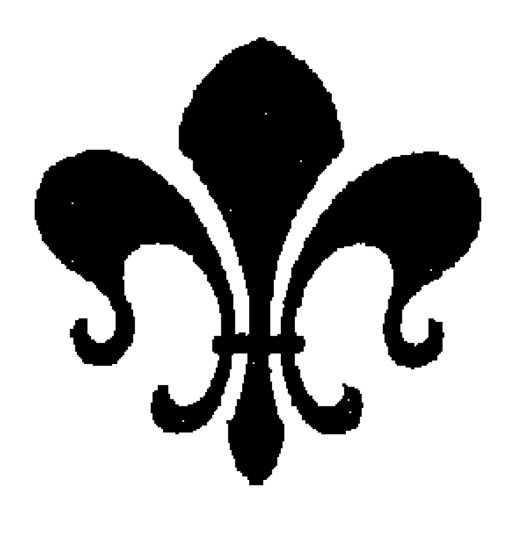
ويتفق هذا مع ما أسماه جوته بالترجمة المثالية حين قسم الترجمة إلى أنواع ثلاثة:

١ - الترجمة التى تعطى الحصيلة الفكرية للنص الاصلى فى أمانة وتهمل كل خصائص الشعر الأجنبى، وتحيل الحماس الشعرى إلى سلاسة النثر.

٢ - الترجمة الحرة Paraphrastisch أو التقليد الشعرى Paradistisch وهو النوع الذى يتمكن فيه المترجم من تعرف المعانى الأجنبية إلا أنه يستعير لنفسه معانى غريبة عنه، ويجتهد فى التعبير عنها، وصياغتها، وكأنها معانيه الخاصة، وهو النوع الذى مارسه الفرنسيون وأطلقوا عليه Bélles Infidèles الترجمة الجميلة غير الأمينة.

٣ - الترجمة التامة المثلى التى لا تعطى المعنى فقط، بل تعطى العناصر البلاغية، والاتساق النغمى أيضاً، الذى يتميز به النص الأجنبى مع خلع رداء اللغة الألمانية عليه، بحيث لا تكون الترجمة بديلاً عن الأصل وإنما فى منزلته.

وهذا النوع الأخير يتفق وما جاء به ريكرت من ترجمات للشعر العربى وقد كان لها فى هذه الصورة الإبداعية أثر كبير على حركة الاستشراق والحركة الأدبية أنذاك، ومازلنا نسعى إلى تعرف ما أبدعه بترجماته وإن كنا نأخذ عليه إسرافه فى استعمال الألفاظ الرنانة، والصور البلاغية والقافية بهذه الصورة التى جاءت بترجماته، إذ أن هذا لا يتفق بالضرورة وطبيعة العمل الذى يقوم به، وإن كان أراد أن يدلل على حذقه ومهارته فى استعمال الصور البلاغية ■





وجهة النظر: من علم السرد إلى نظرية الترجمة

أعلام الأدب الإيطالي ونموذج «الرؤية المصاحبة»

د . سيد محمد السيد قطب

١ - النص المترجم يتمتع بسمتين في غاية الأهمية.

السمة الأولى تتمثل في كونه علامة دالة على العمق الإنساني المشترك الكائن داخلنا بصرف النظر عن ألسنتنا و ألواننا وأشكالنا، إنه طقس يواجه أحادية الرؤية ويقاوم العنصرية ويستجمع أوجه التشابه التي ترسم ملامحنا المتغيرة.

والسمة الثانية تتمثل في كونه وحدة متكاملة بها ملايين الخلايا الحية النشطة المترابطة المتفاعلة التي تسري في منظومة الثقافة المنقول إليها بحيث يستحيل قطعه عن هذه الثقافة بعد أن شكلته لغتها واندمج فيها اندماجاً أبدياً، إنه ابن - قد يكون مولداً - لكنه من حيث الدم ينتمي إلى الثقافة المنقول إلى لغتها وإن ظل في نسبه هذا العنصر الأجنبي الدال على الزواج بين الثقافات وهو زواج لا يمكن رفضه أو اعتباره غير شرعي.

والسؤال الأساسي الذي تطرحه هذه الدراسة: هو كيف يمكن أن نضع النص المترجم في مكانه اللائق به داخل منظومتنا الثقافية؟

إن الإجابة لا تأتي بعبارة إنشائية وإنما من خلال رؤية شاملة تطرح منهجية إجرائية في التعامل مع خطاب الترجمة.

فلنحاول أن ننطلق بخطاب الترجمة من هامش مرجعيتنا الثقافية إلى متن هذه المرجعية ولن يتحقق هذا إلا إذا تناولنا خطاب الترجمة بالتحليل النقدي وفقاً لتطور المفاهيم النقدية الحديثة ومقولاتها وإجراءاتها ، والإفادة من الدراسات النصية التي أرستها علوم الخطاب التي تقدمت تقدماً واضحاً ملموساً وفرضت نفسه على أشكال الخطابات كافة وموضوعات هذه الخطابات كلها.

٢- وفي محاولة للإفادة من المقولات النقدية في وضع منهجية نظرية لدراسة خطاب الترجمة سننقل إحدى مقولات علم السرد إلى نظرية الترجمة لكي تقدم هذه المقولة مدخلاً علمياً إجرائياً لدراسة النص المترجم.

من المعروف في علم السرد أنه هناك ثلاثة اتجاهات لوجهة النظر، أو مظاهر الحكي، ووجهة النظر هي الطريقة التي يقدم بها الراوي الحكاية ويعرض شخصياتها ويرسم عالمها.

والطرق الثلاث هي:

أ - الرؤية من الخلف: وفيها يعرف الراوي كل شئ عن شخصياته، ماضيها وحاضرها، ظاهرها وباطنها، فهو الراوي الذي يحتوي العالم ويقدم منه ما يريد ويعلق ويفسر ويقول رأيه ويضع الشخصيات في قبضته ويشكلها كيفما شاء.

ب - الرؤية المصاحبة: وفيها لا يعرف الراوي سوى ما يدور في عالم شخصياته الظاهري، فيصاحب هذه الشخصيات مقدماً ما تراه وما يصدر منها دون أن يتدخل في نواياها وخفاياها ويفتح ماضيها أو يستشرف مستقبلها، إنه معها يصحبها وتصحبه ويرى بعينها أو يضع رؤيته من خلالها فهو لا يزعم معرفة كلية أو مسبقة أو كامنة تجعله يحتوي هذا العالم و إنما يعرف منه بقدر أحداثه التي صنعها المؤلف الضمني أو التي يشكلها النص.

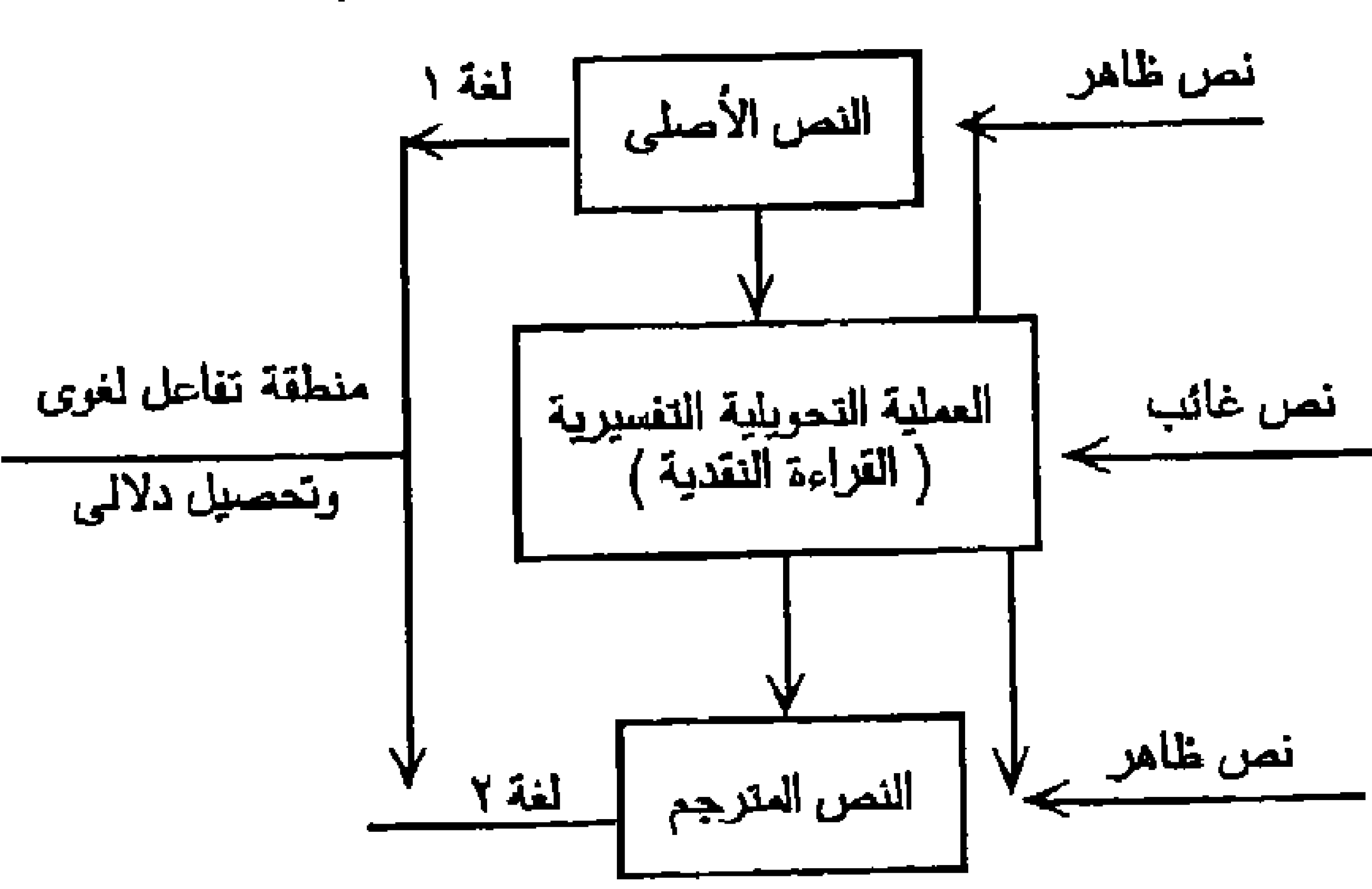
جـ - الرؤية من الخارج: وفيها يعرف الراوي أقل من الشخصيات فيبدو أنه لا يدرك أفعالها ولايستطيع لها تفسيراً وربما غمضت عليه أو يشعر القارئ أن هناك عالماً لهذه الشخصيات يفوق مستوى الرؤية التي يقدم بها السارد القصة، وهذا النمط قليل جداً ولكنه موجود في بعض الروايات التي تنتهي للحداثة.

هذه الأنماط الثلاثة من الرؤية يمكن أن نستعيرها إلى عملية الترجمة، ولا نقصد بالطبع تطبيقها على القصة المترجمة فقط لأن هذا أمر بديهي فهذه المقولة تنتمي إلى علم السرد وتصلح للتطبيق على القصة المؤلفة والمترجمة وأشكال السرد المختلفة كافة ، لكننا نقصد إلى ما هو أبعد من ذلك ، إننا نطمح إلى النظر للخطاب المترجم بصرف النظر عن الشكل الذي ينتمي إليه في ضوء هذه التصنيفات الثلاثة لزوايا الرؤية.

ولتوضيح ذلك سنبين كيف تكون عملية الترجمة ناتجة عن كل رؤية من هذه الأنماط الثلاثة وذلك من منطلق موقف المترجم من الثقافتين اللتين يتعامل معهما وأسلوبه في الصياغة النصية وطريقة تقديمه لعمله وفقاً لوجهة النظر الدالة على موقفه الحضاري ورؤيته للنص الذي ينقله إلى ثقافته الأم في غالب الأمر.

سننقل وجهة النظر من مجال الرؤية السردية إلى مجال الرؤية الثقافية، وننظر إلى عمل المترجم في ضوء هذا المفهوم.

والنظر إلى عملية الترجمة في ضوء هذه المقولة يعني أن نبحث عن الموقف النقدي للمترجم، أن ننظر إلى المترجم بصفته صاحب رؤية ، بصفته مفكراً ، وبصفته أيضاً يمارس عمليه نقدية تفسيرية ذهنية مع النص الذي ينقله ويمكن أن نمثل لعملية تحويل النص من لغة إلى أخرى هكذا:



إن لدينا في عملية الترجمة نصين ظاهرين ، لكننا في حقيقة الأمر لا نستطيع أن نغفل النص الغائب الكامن بينهما وهو نص يمكن أن ننظر إليه على أنه حاصل ضرب النصين معاً

بالمستويات اللغوية والدلالية والثقافية الموجودة في كل نص من النصين ، بالتالي فهذا النص الغائب من حيث الكم أكبر بكثير ، لو قدر له أن يتحول إلى نص مكتوب ، من النصين معاً: النص الأصلي والنص المترجم. ومشكلة المترجم تكمن في كيف يحول النص الذهني التفسيري الضخم الذى حصل فيه مجموع الدلالات السياقية في النص الأصلي ، إلى نص يوازي النص الأصلي دون تفسير، وتلك مفارقة ، إنه ملتزم التزاماً شكلياً بكلمات النص وجمله ومساحته وهو في الوقت ذاته ملتزم التزاماً دلالياً بتقديم المادة التفسيرية التي كونها من تعامله مع النص الأصلي بصورة غير معلنة أو صريحة، ولا تجعل نصه الذي يترجمه أكبر في المساحة القولية من النص الأصلي، ثم هو في موضع الحذر أيضاً إذ يخشى أن تكون الدلالة التفسيرية التي كونها بصدد النص الأصلي هي عملية تأويلية قد تضيف إلى النص أو توجه القارئ اتجاهاً معيناً في فهمه مما قد يباعد بين النصين الأصلي والمترجم ولو بقدر محدود فيه إضافة أو نقص.

تؤدي وجهة النظر دورها هنا، في هذا المجال بالتحديد، ونعني به مجال تحويل النص الغائب بكل ما فيه من عمليات تفسيرية إلى نص ظاهر يوازي النص الأصلي مع أنه منتج بلغة مغايرة.

٣ - إن استعارة مقولة «وجهة النظر» من علم السرد إلى نظرية الترجمة ستعني إعادة تعريف أنماط وجهة النظر هذه بما يتناسب مع عملية الترجمة وموقف المترجم فيها.

ويمكننا القول: إن إعادة صياغة هذه الأنماط في هذا المقام ستكون كالتالي:

أ - الرؤية من الخلف.

سنقصد بها هنا هيمنة المترجم على النص الأصلي وإخضاعه إخضاعاً تاماً لثقافته وذوقه ولغته الأم التي يترجم إليها وتدخله في النص بالتفسير والتعليق، إنه هنا يمارس دور المترجم العالم بالنص وإمكاناته ودلالته بما يفوق علم المؤلف، أو يتخطى المؤلف ، ونحن نقصد هنا مستوى الرؤية التي يقدم بها النص لا الحقيقة الفعلية التي لا نستطيع أن نلمسها لأن مقصدية المؤلف هنا قد تغاير مقصدية المترجم ، فكلاهما يعمل في إطار عصره وذوقه ونظرية الأدب التي تحكم سياقه المرجعي ، لذلك لانستطيع أن نجزم وليس هذا مطلوباً منا - بأن علم أحدهما الحقيقي يفوق الآخر. وأوضح أمثلة ذلك ترجمة المنفلوطي أو تعريبه للقصص الفرنسي أو ترجمه أحمد رامي لرباعيات الخيام أو ترجمات الدكتور محسن فرجاني لبعض القصص والمسرحيات الصينية.

ولا نقصد هنا عملية التعريب فقط التي قام بها المنفلوطي ، وإنما نقصد كيفية تحويل المترجم العالم الأجنبي إلى عالم يماثل عالمه ويقدمه برؤية لاتخلو من ذاتية فهو لا يصاحب المؤلف في ثقافته الأصلية وإنما يستدعي المؤلف إلى عالمه ويتخيل هذا المؤلف لو كان هنا وأبدع بهذه اللغة المغايرة لهذا العالم المختلف الذي يملك أشياء تشابه عالم المؤلف ولكنها ليست مثلها تماماً ، إنها أشياء بديلة على مستوى الألقاب والعملات والطقوس و أنظمة الحياة. من جهة ، وعلى مستوى العروض الشعري والإيقاع والبنية التنظيمية للعمل الأدبي من جهة أخرى.

ب - الرؤية المصاحبة:

وفيها يعايش المترجم المؤلف عن طريق التحليل النصي معايشة تامة ويحصل الدلالات الممكنة كلها ثم يضع نفسه موضع المؤلف في ثقافته ملتزماً برؤية المؤلف ومحاولاً قدر الإمكان ألا يضيف تفسيرات أو يغير علامات رمزية لها مرجعية خاصة في عالم المؤلف وأن يجعل النص يسير في المجرى ذاته الذي أراده له المؤلف ، وفي مجال القصة - على سبيل المثال - قد يكون هناك تفسير لموقف أو إيضاح لعلاقة درامية ، لكن المترجم لا يتدخل إنه يستدعي عين المؤلف دائماً ويستحضر أسلوبه.

وهذا ما حاول الدكتور سلامة محمد سليمان أن يمارسه بنجاح في ترجمته لنماذج من القصة الإيطالية في القرن العشرين تحت عنوان «من أعلام الأدب الإيطالي - مجموعة قصصية.»

وبلغ من حرص الدكتور سلامة في هذا المجال أنه في مرات قليلة جداً كان يضع كلمتين في النص لأنه يرى أن قول المؤلف في النص الأصلي يحتمل أن يكون له معنيان لا يستطيع هو - المترجم - أن يضحي بأحدهما أو يفرضه فرضاً في النص المترجم ، كما كان حريصاً على ترك الفجوات النصية دون أن يتدخل فيها لكي لا يغير منظور الرؤية الذي قدم به المؤلف عمله، تاركاً للقارئ عملية التأويل على الرغم من الاختلاف الثقافي بين القارئ في الثقافة العربية والقارئ في الثقافة الإيطالية.

جـ - الرؤية من الخارج:

وتبدو هذه الرؤية غالبة حينما يكون الرصيد الثقافي للمترجم أو للمرجعية الثقافية التي يترجم إليها غير قادر على استيعاب المادة المترجمة أو هناك نقص في مفاهيم المصطلحات تحجب الفهم الكامل للنص في الثقافة المنقول إليها، لذلك يمكن أن تترجم الأعمال أكثر من مرة مع ازدياد الرصيد الثقافي ونموه وارتفاع مؤشره في تحصيل الفكر الوافد.

وكان حنين بن اسحق في التراث العربي يعيد ترجمة النص أكثر من مرة كلما توافرت له معلومات جديدة أو حصل على مخطوطات لم تكن بين يديه من قبل تضيف إلى محصلته الفكرية الدلالية التي نقل بها نصاً سابقاً فيعيد ترجمة النص وفقاً لرصيده المعرفي المتجدد.

وليس هذا الأمر قاصراً مع ترجمة الأعمال الفكرية بل هو وارد في ترجمة الأعمال الإبداعية من شعر ورواية ومسرح حينما تكون هذه الأعمال على درجة عالية من التقنية والتكثيف الدلالي والحداثة في الرؤية والصياغة والتشكيل الجمالي ومغايرة للتقاليد الأدبية المعروفة.

وفي مرجعيتنا الثقافية العربية المعاصرة يمكن أن نمثل بترجمة الدراسات النقدية للاتجاهات الحديثة وبصفة خاصة بعض المترجمات الصادرة في لبنان والمغرب، فلو أعيد النظر في هذه الأعمال بعد أن تطورت المرجعية الثقافية العربية وحصلت كثيراً من المفاهيم والمقولات وأقامت المؤتمرات لدراسة المصطلح النقدي وتطورت دراسات نقد النقد لجاءت هذه الترجمات في ثوبها الجديد مغايرة بصفة واضحة لما جاءت عليه سابقاً.

ونحن ندرك أن أي عمل لو أعيدت ترجمته وفقاً لمتغيرات نظرية الترجمة ونظرية الأدب والسياق المعرفي والذوق الجمالي سيكون مختلفاً بالضرورة عما جاء عليه ، بل إن النص الواحد.. في أي فرع معرفي - لو ترجمه أكثر من مترجم لحدثت اختلافات في كل ترجمة بالقطع ولكنه بنسب ودرجات متباينة،



لذلك فكل ترجمة تحدث بالفعل فيها قدر من الرؤية من الخارج ، والترجمة هنا تماثل القراءة النقدية، فكل قراءة نقدية لعمل ما لا تستطيع أن تحصل دلالاته المتعددة ، ويظل النص محور القراءة قادراً على إضافة الجديد أو يظل كل ناقد قادراً على إضافة الجديد من رؤيته الكاشفة للنص المجادلة له، كذلك عملية الترجمة ، فكل نص أصلى لديه القدرة على الإضافة فى كل عملية ترجمية يقوم بها مترجم يمتلك الرؤية الكاشفة للنص المتفاعل معه.

٤ – وليس معنى حديثنا هنا عن هذه الأنماط الثلاثة للرؤية أن كل ترجمة تستقل بنمط محدد لا تتجاوزه ، بل إن المنطقى ونحن ننظر إلى خطاب الترجمة من منظور تداولى يركز على كون المترجم ممارساً للغة، نقول إنه من المنطقى أن تتداخل هذه الأنماط فى كل ترجمة بنسب مختلفة وإن غلب بالطبع نمط ما بصورة ملحوظة ، مثلما تتداخل الوظائف اللغوية فى النص الواحد، ومثلما تتداخل أنماط الرؤية فى النص السردى أيضاً ، إذ يمكن للمؤلف أن يتحرك من منظور إلى آخر وفقاً لمتطلبات رؤيته وتكوينات خطابه الجمالى والحركة التنظيمية لعالمه القصصى وبنية هذا العالم بما فيها من تفاعلات.

فقد تغلب رؤية على أخرى ، ولكن النص الواحد قد تتقاطع فيه زوايا الرؤية المختلفة طبقاً لموقف المترجم من التقاليد الأدبية – إذا كان حديثنا عن الترجمة الأدبية بصفة خاصة – واللغوية والثقافية وذوقه الأدبى ومدى استيعابه الذهنى من جهة والنفسى من جهة أخرى لتلك التقاليد الأدبية فى الثقافتين اللتين يعمل فى إطارهما ، بل ودرجة انتمائه لمدرسة من المدارس الأدبية داخل هذه الثقافة أو تلك.

فمن الممكن أن يتعرض مترجم كلاسيكى الذوق لترجمة نص أدبى حداثى، هنا ستكون صياغته اللغوية أقرب إلى الكلاسيكية التى ينتمى إليها وبصفة خاصة كلاسيكية مرجعيته الثقافية الأم ، التى ينقل إليها.

وحتى لا تكون القراءة التى نقدمها لخطاب الترجمة نظرية فقط، فإننا سنتعرض للمجموعة القصصية التى ترجمها الدكتور سلامة محمد سليمان لأعلام الأدب الإيطالى الحديث وقام المعهد الثقافى الإيطالى بالقاهرة بنشرها عام ٢٠٠٠م، وقد استطاع الدكتور سلامة أن يقدم رؤية شاملة لحركة القصة الإيطالية فى القرن العشرين باتجاهاتها الواقعية والتعبيرية والرمزية، وترك داخل ذهن القارئ العربى صورة جميلة لأساتذة القصة الإيطالية من أمثال سوفيتشى وسيلونى وباتى وباريزى وفاوستا تشالينتى التى أقامت فى الإسكندرية لفترة طويلة مثلما أقام فى الإسكندرية أيضاً أدباء إيطاليون لهم مكانتهم مثل أو تجاريتى وأنريكوبيا وفيليبو ماريا مارينيتى، كما تضم المجموعة أيضاً أعمالاً قيمة لأيتالو كالفينو وليونار دوشاشا وكارلو كاسولا وألبرتو أرباسنيو وبرنكاتى وبراتولينى وجوزيبى دسى.

وقد غطت هذه المجموعة نقصاً كان ملموساً فى مدى إحاطة الثقافة العربية المعاصرة بتطور القصة الإيطالية وأعلامها ، وأظن أن المكتبة العربية فى حاجة ماسة لتلك الأعمال التى تقدم مختارات متميزة لأعلام الأدب العالمى فى الثقافات المختلفة ، لأن لهذه الأعمال أكثر من فائدة ، ومن أهم هذه الفوائد كونها خلايا حيوية تتطعم بها حركة الإبداع العربى وتتفاعل معها تفاعلاً يطور من علاقتنا بأشكال الإبداع وتقنيات هذه الأشكال فى أكثر من ثقافة ، ويترتب على ذلك ازدياد مطرد لرصيدنا النقدى وانفتاح آفاق القراءة النقدية التى تتداول هذه الأعمال فتتجدد إجراءاتنا وتتعمق الرؤية ويتجدد خطابنا النقدى لأنه يقوم بقراءة تلك الأعمال الثرية بتشكيلاتها ودلالاتها وإيحاءاتها وعوالمها التى تنبض بالحياة.

فليست ترجمة الأعمال الإبداعية مجرد إضافة متعة للقارئ العربى وأن كان هذا يحدث بالطبع ، وإنما هى قيمة حقيقية لخطابنا الإبداعى وخطابنا النقدى ، بل وقيمة حقيقية أيضا لوعينا الذى سيعيد أدراك العالم إدراكا جديدا مع قراءته الجادة لكل إبداع عالمى جديد ، بل سنفهم الآخر الذى نتعامل معه على المستويات السياسية والاقتصادية والاستراتيجية المختلفة ، وبقدر ما نفهم الآخر بقدر ما سنطور آلياتنا فى التعامل الايجابى مع هذا الآخر.

٥ – حاول الدكتور سلامة الاحتفاظ بالرؤية المصاحبة فى ترجمته لأعلام القصة الإيطالية ويمكن أن نمثل بقصة «جوزيبى دسى» التى تحمل عنوان «بلاك» كلها للدلالة على ذلك، والقصة ذات تقنية عالية تنتمى إلى الاتجاه التعبيرى الذى أفاد من الحداثة إفادة كبيرة بحيث يتجاوز السرد التقاليد المعروفة ويعتمد اعتماداً قوياً على انفعال السارد وشعوره الخاص ورؤيته للأشياء والعالم بحيث تكتسب هذه الأشياء روحه وتصبح جزءاً حميمياً من ذاته وتعلن عن طريقته فى الإحساس والإدراك وتشى بحالاته وترمز إلى ما يدور فى داخله، وتأتى القصة على لسان البطل الذى يرويها من وجهة نظر شديدة الصعوبة ، من وجهة نظره وهو جنين داخل أمه، لذلك فالقصة تنتمى لنمط الرؤية من الخارج التى لا يعرف فيها الراوى كثيراً عن عالمه وإنما يقدم ما يتصور أنه يدركه ويلح على مفاهيم إدراكية مهمة مثل نقص الرؤية الإنسانية والحدس والمفارقة، وقد حافظ الدكتور سلامة على هذا كله على الرغم من صعوبته ولم يتجاوز رؤية المؤلف مراعياً مقصديته وجمالياته التشكيلية لعالمه القصصى، وكأن روح المؤلف قد تشخصت فيه فصار هو ذاته دسى ولكن فى ثوب عربى وبرموز اللغة العربية.

والقصة من حيث كونها حكاية تتحدث عن اختفاء الكلب بلاك قبيل مولد البطل مع وجود شعور حاد بأنه قد مات مقتولاً وأن قاتله هو خال البطل ذاته، هو الأخ الذى لم يقبل زوج أخته ولم يستطع أن يفهم نفسيته أو يشاركه عالمه، ولكن المفاجأة والرمز والاتجاه التعبيرى القريب من أسلوب الحساسية الجديدة الذى عهدناه عند بعض أدبائنا منذ الستينيات يكاد يجعل علاقة الخال بالكلب معادلاً لعلاقته بالأب، فنفهم أن الأب أيضاً الذى يكرهه الخال قد مات مقتولاً فى الآن ذاته ، وأن هناك أسراراً ندرك حقيقتها بصورة يقينية داخلنا ولكننا لا نستطيع أن ندلل عليها من وجهة النظر الواقعية وبالمنطق الصورى المقنع ، إن هناك قناعة يقينية داخلنا تجعلنا ندرك حقائق الأشياء بالحدس دون أن يستطيع الواقع ومنطقه الظاهرى أن يقنعنا بغير ذلك.

من هذا المنطلق جاءت القصة بوعى الجنين الذى لم ير الواقع ولكنه يدركه بحدسه الخاص ووعيه الداخلى ومنطقه الشفاف وحساسيته الذاتية.

ولعل أهم ما حافظ على نمط الرؤية المصاحبة فى الترجمة حرص الدكتور سلامة على عدم التدخل بالتفسير أو الإيضاح أو ممارسة دور الناقد على مستوى النص الظاهر المكتوب باللغة العربية على الرغم من أن حاسة الناقد فيه قد بلغت ذروتها فى



النص الغائب الذى يمثل المرحلة الوسيطة بين النص الإيطالى من جهة والنص العربى من جهة أخرى.

فى موقف إخبار الخادم الأم بمقتل الأب أو الكلب أو الاثنين معاً، ينقل المترجم النص بما فيه من فجوة تجعل الاحتمالية الدلالية قائمة دون أن يتدخل بالتفسير من خلال لفظة ذات إيحاء أو توجه القارئ دلالياً فيقول:

«ولم تكن تعرف كيف جرى قتل الكلب وهل قتلوه حقاً أم لا. كانت فقط تشعر أنهم قتلوه فلو كان الكلب حياً لما تأخر فى العودة إلى البيت. وبالرغم من هذا راودها بصيص من الأمل. قالت من يدرى لعلهم حبسوه فى مكان ما أو لعلهم ربطوه بسلسلةمن الحديد. فاستفسر العجوز: الكلب؟ فأجابته أمى: نعم ألسنا نتحدث عنه؟

ظل العجوز ينظر إليها برهة وحينما لاحظ أمارات السكينة على وجهها أطلعها على كل شئ.. فقد عثر عليه مشنوقاً ومعلقاً بشجرة فى غابة الصنوبر.. ولما شاهدت أمى قطعة الحبل لم تستطع التغلب على البكاء ووضعت راحة يدها على جبينها لتجفف دموعها.

إنى أراها فى وضوح وجلاء.. أراها ولكنى لا أعرف إن كنت ذبابة كما كانت تشتهى أو إن كنت ذلك الخادم العجوز.. وضربت بقبضة يدى فوق ركبتى حين طالعتنى تلك العبرات وانعقد لسانى.

مرت بحياتى أحداث أخرى أليمة ، بحياتى وحياتها، حربان والسلام، ولكن تلك القسوة كانت تلمسنا عن قرب ، فهى نابعة منا، من دمنا، وهناك دائماً خطر أن يقترف أحد منا فعلاً يماثلها فى الغد.. أن يكون مثلما كان خالى جوليلمو، ومع هذا فلو رآه أحد ما ليصدق.. كان شاباً نشطاً رقيقاً، مجعد الشعر، أسمر اللون ، عيناه عسليتان مثل عينى أمى.

ولعل هذا (الخوف من هذا) هو ما يجعلنى أتوجس من المتعة التى تبعثها فى نفسى رائحة الخروع. أتوجس منها لأنى لا أمقتها. إنها دعوة أستسلم لها فتحلق بى فى سماء الذاكرة وتطيب لها نفسى ولكنى أهتز فجأة وأشعر كأنى أسمع ذلك النباح القصير ثم يحملنى الصمت إلى التفكير فى سكون ميزان المساحة الذى كفت رصاصته عن الاهتزاز فيسيطر على سكون وسط سكون الصيف يفوق الخيال «ص ٧٣ - ٧٤».

يجب أن نضع فى الاعتبار أن الراوى هنا يتحدث بوعيه وهو جنين كما تخيل المؤلف وقد حرص المترجم على ألا يكسر هذا الوعى أو يتدخل فيه، لقد تعمد أن يكون محايداً وكأنه عين المؤلف العربية، لا يرى إلا من خلال هذه العين، حرص على ألا يذكرنا أن الراوى جنين، وأن الأب قد قتل ، وأن الكلب «بلاك» قد اختفى تاركاً ذكرى صوته من خلال ذاك النباح القصير المتردد داخل وعى الراوى وكأنه نقطة التقاء الحقيقة بالوهم، نقطة انبثاق الوعى داخل الذات، ذاك الوعى الذى يفوق الواقع بطغيانه وحقائقه الزائفة تماماً كما تمثل ملامح الخال البراءة وهو مجرم دون أن يلح المؤلف والمترجم أيضاً على أنه مجرم بل دون تصريح ما، هذا الوعى يمتد كتيار من الماضى إلى المستقبل منذ بداية التكوين داخل الأم إلى الغد الذى لا يعرف أحد ملامحه، الراوى يمهد لكونه قد يكون مماثلاً لخاله ، يتوجس من مصير إجرامى ، وربما أيضاً يخشى أن يكون ضحية لبراءة مصطنعة مثله مثل الأب، فصوت النباح مازال يتردد داخله، هناك ضغط نفسى نعايشه، إحساس حاد بقسوة ماضينا الإنسانى وبأنه يعدنا لمصير لا يخلو من الألم أو الندم.

النص يقول ذلك بحس المؤلف وشفافية المترجم ، لاحظ هذا الفرق الصغير بين المعرفة والشعور فى موقف الأم من اختفاء الكلب ، إنها لا تعرف هل قتلوه أو لا، ولكنها تشعر أنه قد قتل ، ثم السكينة التى حلت على قسمات وجهها وكأنها إدراك داخلى لموت الأب نتيجة شعورها بموت الكلب. لقد انتقلت شعورياً من حالة إلى حالة ولكن الحالتين مرتبطتان ، لذلك أخبرها الخادم، لقد أخبرها لحظة أن علم أنها أدركت وتقبلت بالفعل مصرع الزوج.

لاحظ تكرار النص العربى للفعل (أراها) مع شفافية هذه الرؤية على المستوى النفسى مع أن هذه الرؤية لم تتحقق أبداً على مستوى الواقع لأن الراوى كان جنيناً داخل الأم ومع ذلك كانت رؤيته «فى وضوح وجلاء» ، لاحظ التحولات التى تجعل الروح «ذبابة» ترى الآخر باللفظ ذاته «ذبابة» وبصيغة النكرة التى حرص عليها المترجم ، لاحظ هذه الفجوات التى حرص المترجم على وضع النقط فى مكانها وكأن هناك نصاً غائباً يدرك المترجم تماماً أبعاده ولكنه لا يصرح به لأنه يرى بعين المؤلف ولا يريد أن يخونه فيشى للقارئ العربى بالأسرار التى وضعها المؤلف فى نصه الرائع.

٦ - لم يحافظ المترجم الدكتور سلامة عى درجة الوعى التى قدم بها المؤلف قصته، ذلك الوعى المنطلق من الاتجاه التعبيرى الذى انعكس فى الوصف والمعادل الموضوعى والإحساس الدقيق بالأشياء ومستوى الرؤية وفجوات النص والإيحاءات الدلالية التى لا تصل إلى التصريح والمفارقة والحدس الداخلى الذى تتميز به كتابات الحساسية الجديدة المنبثقة من الاتجاه التعبيرى، لم يحافظ الدكتور سلامة على هذا كله فحسب ، وإنما جاءت اختياراته اللغوية على مستوى التركيب مطابقة لمنظور الرؤية المصاحبة الذى تحدثنا عنه واتخذناه تقنية ترجمية أساسية يطرحها هذا العمل.

إذا نظرنا إلى مطلع قصة دسى «بلاك» سنجده كالتالى:

«الجو الحار ، رائحة الخروع، صف أشجار الصنوبر المعتم المتقطع على طول الساحل.. كل شئ واضح المعالم محدد ، كائن ، قائم هنا. وطريق البحر تجتازه عربات كبيرة فاخرة.. طريق مزدحم بالناس يركبون دراجات عادية ودراجات بخارية وعربات.. أناس يضاهون تلك الطبيعة السخية الخالية من المباغتات..» ص ٦٩.

إن محاكاة المترجم لإيقاع النص فى اللغة الإيطالية جعله يترك الربط النحوى بحرف العطف المعيارى الشائع فى اللغة العربية، وجاء هذا لهدف دلالى أيضاً إن العناصر (الجو / رائحة / صف) ليست متساوية ولا متداخلة وإنما هى حاضرة بقوة فى الخارج ، حاضرة حضوراً محدداً منفصلاً كما تدل الصفات الثلاث التالية (واضح / كائن / قائم) إن هذا الانفراد يماثل خصوصية الإحساس الإنسانى المستقل ، فداخل إحساسنا لا يشاركنا أحد ، فى وجودنا الذاتى لنا كيان خاص ، يجمعنا المكان ثم تنسحب عناصر البيئة لتربط بيننا كما تربط بيننا التجارب والمشاعر، لكن هذا كله لا ينفى إحساسنا المستقل بأننا كيانات منفردة ومن ثم يتم إدراكنا للعالم هكذا دون تداخل لعناصره أولاً ثم يحدث التداخل من خلال تطور الإحساس ذاته.



من هذا المنطلق لم يستخدم المؤلف حرف العطف فى هذا الاستهلال وقدم هذه العناصر المحددة الكائنة القائمة بحضورها القوى الطاعن كوحدات فى المكان لها حضورها الخاص فى الإدراك ، ثم بدأ هذا التداخل فى الإدراك يتم عن طريق سطوة المكان فى علاقته بالذات الراوية من خلال الوحدة الظرفية (هنا) التى تنقلنا إلى عالم التجربة، عالم الإحساس بوجود خصوصية تفرض ذاتها على المكان، عالم تحديد المكان السردى الذى ينقله السرد بحساسيته (هنا) التى تغاير أى مكان فى العالم باعتبار أن التقابل الدائم بين (هنا / هناك) هو تقابل يوازى (الأنا والآخر) ، هنا توازى الذات ، والذاتية هى المدخل لفهم أسلوب السارد ، واستقلالية الأشياء ثم تداخلها فيما بعد تعد مدخلاً لإدراك الاتجاه السردى الذى تمثله حساسية دسى.

محافظة على إيقاع المؤلف وتراكيبه حتى على درجة اختيار الوحدات المعجمية ، كان يكفى أن يقول المترجم (دراجات عادية وبخارية ولكنه اختار أن يضع المقابل اللفظى (درجات عادية ودرجات بخارية) ملتزماً بالأداء المعجمى للغة المؤلف ومراعياً درجة الحضور الذاتى للأشياء

حافظ المترجم أيضاً على تركيب الجملة الذى يصل إلى درجة عالية من الطول والتداخل لأن هذا معادل لحساسية الراوى الذى يوظفه المترجم، ويمكن أن نلمس ذلك فى هذه الجملة:

«حين أغمض عينى يتلاشى كل شئ بمعالة الواضحة من كنائس ضخمة وبحر وتبقى فقط جبال ليناس بغاباتها وأقدامها المحزمة هناك فى طرف الكمبيدانو بالقرب من ينابيع نوربيو ناحية حقول الصنوبر التى غرسها أجدادي» ص ٧٠.

والحرص على استخدام النكرات (كنائس ضخمة وبحر) والحرص على ذكر الأماكن وكأنها تمتلك قوة ذاتية ، حضوراً حيوياً ، دون أن تخدش هويتها وخصوصيتها بتحديدها الدقيق (فى طرف الكمبيدانو) ونقصد بالتحديد الدقيق هنا نوعيتها التى تحددها سماتها الدلالية (شارع / ميدان / حى) ، وعندما يقوم بعملية تحديدها مكانياً من حيث جغرافيتها لا نفتقد هذه الحيوية (بالقرب من ينابيع نوربيو) وكأنه يتكلم عن أشخاص ، أما أهم تحديد فيتمثل فى علاقتها بالذات (ناحية حقول الصنوبر التى غرسها أجدادى). تلك السمات التركيبية من حيث طول الجملة وتداخلها وأسلوب معالجة وحداتها فى إطار التركيب قدمه المترجم بما يجعله ملتزماً برؤية المؤلف ، والالتزام هنا لا يعنى اللغة فقط باعتبارها وحدات معجمية أو تراكيب نحوية وإنما الالتزام ينبع من فهم المترجم التام للاتجاه الذى ينتمى إليه المؤلف، وقدرته على القراءة النقدية التى شكلت لديه صورة ذهنية واضحة تختفى فى ذلك النص الغائب الذى لا يمكن أن يصل المترجم إلى صياغة النص الظاهر صياغة جمالية إلا من خلاله.

إن لفظة مثل (المباغتات فى قول المترجم (أناس يضاهون تلك الطبيعة السخية الخالية من المباغتات) توضح لنا درجة من التعامل النقدى مع النص، لقد كان يمكن أن يحل محلها ألفاظ مثل (المفاجآت / المتغيرات / التقلبات) ولكن إحساسنا بلفظ (المباغتات) أكثر درامية، أكثر إيحاء بجو الجريمة، بأزمة المصير الإنسانى بل باحتمالية تكرار التجربة الإنسانية لأنه لا توجد مباغتات، لأن تلك المباغتات كائنة فينا، فى ماضينا من قبل الولادة ، فى ميراثنا الإنسانى، وما دامت هى جزء من تجربتنا فهى إذن لم تعد مباغتات وإنما أصبحت خطأً واضحاً لمسيرة تجربتنا وتلك بالطبع مفارقة.

إن إشكالية الترجمة ليست فى البحث عن المكافئ اللغوى وإنما فى التعامل مع النص تعاملاً نقدياً فى ضوء جنسه الأدبى والتيار الذى يندمج فيه هذا الجنس، ثم تكوين هذا النص النقدى الغائب على المستوى الذهنى حتى نستطيع أن ننتقل منه إلى الصياغة الترجمية ، فالمشكلة فى صياغة النص المترجم ليست فى نقل النص المكتوب بلغة ما إلى لغة أخرى، وإنما المشكلة تكمن فى نقل النصين معاً النص الذى نريد ترجمته ثم النص الذهنى الذى تدور ألفاظه ومعانيه فى عقل المترجم ووعيه وإحساسه ، بل وعلى لسانه أيضاً وهو يقوم بصياغة النص الظاهر الذى سيوازى النص الراسخ أمامه.

مشكلة المترجم أنه يواجه نصاً متحدياً منجزاً بالفعل إنه (محدد، قائم، كائن هنا) على حد تعبير الدكتور سلامة المتوحد مع دسى، وهو - أى المترجم - يريد أن يجعل هذا النص نصاً آخر كما هو ، مع أن تغيير الشفرة اللغوية يجعل هذا النص جديداً ، يجعله مغايراً ، وتلك مفارقة أخرى، كيف نعيد صياغة ما تم إنجازه بالفعل؟ إن الحلول فى روح المؤلف وتمثل عينه ومشاركته ذهنياً فى شكله الأدبى وتقنياته ومعايشة تفاصيله وإدراك دلالالته كل هذه أمور شديدة الأهمية فى عملية الترجمة حتى يصل المترجم إلى نمط «الرؤية المصاحبة».

٧ - ولا يعنى هذا أن الدكتور سلامة الذى التزم بهذه الرؤية قدر الإمكان لم يخرج عنها، فهذا مستحيل لأن الترجمة تفاعل وتفاهم وصراع، والهوية الخاصة للمترجم تفرض نفسها وتجعله يغير من منظور الرؤية المصاحبة إلى الرؤية من الخلف ليمارس بذاته عملية الصياغة التأليفية فيستدعى المؤلف إلى ثقافته ويجعله يحيا قليلاً على الطريقة العربية ، وتلك هى المنطقة التى يمارس فيها المترجم قدراً من ذاته الثقافية بعمقها التاريخى وتقاليدها اللغوية الراسخة داخل نفسه. ويمكن أن نرصد ملامح ذلك فى بعض القصص المترجمة الأخرى داخل هذه المجموعة ، إذ نلمس بعبارات مثل:

(أسقط فى يدى / تلك الليلة الليلاء / الهزيع الأخير من الليل / تباشير الصباح / غنى عن القول / فى دياجير الظلام / فى الأيام الخوالى / يتدثر بهلاهيل / امرأة لها ماض طويل وعريض).

وغير ذلك من التعبيرات التى تنتمى للمرجعية الثقافية العربية من جهتين، الجهة الأولى تتمثل فى الاتجاه الكلاسيكى الجميل ، والجهة الثانية تتمثل فى الاتجاه التداولى الذى يحاكى لغة الحياة اليومية. وقد كان الدكتور سلامة على حس سردى - دقيق حين استخدم التعبيرات الكلاسيكية فى الوصف والعرض واستخدم التعبيرات التداولية فى المشاهد الحوارية.

وإذا كان القارئ يحتاج بشدة للتعرف على هذا العالم الآخر القائم هناك فى ثقافات أجنبية فإنه أيضاً فى حاجة إلى الاحتفاظ بدرجة من درجات النموذج التكوينى لثقافته داخل النص المترجم هنا تكون للرؤية من الخلف ميزة كبرى فى تخفيف درجة الاغتراب التى قد تقف حاجزاً بين النص الذى تمت ترجمته والمرجعية الثقافية الجديدة الذى أصبح مندرجاً فيها ■





أسلوبية المترجم - قراءة في ترجمات ألسنية معاصرة
ترجمات د. الدمرداش نموذجاً

د. جلال أبو زيد

مورست الترجمة منذ فجر التاريخ باعتبارها أداة اتصال رئيسة لا غنى عنها بين الثقافات والحضارات والجماعات البشرية... وبمرور القرون، وكثرة الترجمات، وتراكم الخبرات في ذلك المجال، ووجود أعداد كبيرة من المترجمين، بدأ يتبلور خطاب خاص للترجمة يتسم بسمات لغوية، وأسلوبية خاصة به، تتمايز في غير قليل من خصائصها عن السمات اللغوية والأسلوبية للخطابات الأخرى، وبخاصة الخطابات الأدبية الإبداعية من شعرية وروائية ومسرحية... إلخ.

وهكذا بدت الحاجة ملحة في النظر إلى خطاب الترجمة، ودراسته دراسة أسلوبية تستخرج سماته، وتلتفت إلى خصائصه، وتشير إلى ما يتمايز به عن الخطابات الأخرى، وبخاصة في لغتنا العربية.

هذا، ولكن علينا - قبل أن تمضي الدراسة - أن نحذر الخلط المتوقع؛ واللبس المتوهم بين ما يخص أداء المترجم، وما يخص العمل الأدبي بوصفه نصاً في لغته، وباعتباره ممارسة لغوية، ومن ثم تلتفت الدراسة إلى العمل المترجم بوصفه نصاً عربياً مستقلاً بذاته.

الظواهر اللغوية في خطاب الترجمة:

يستطيع المتلقي لعمل ما أن يدرك في سهولة ويسر إذا كان ذلك العمل مبدعاً في لغته، أم مترجماً، وذلك من خلال ظواهر لغوية وأسلوبية عديدة يتسم بها خطاب الترجمة، ولعل أوضح تلك الظواهر محوران هما:

المعجم، والعبارات الجاهزة.

- **أولاً: المعجم**: إن المترجم - عادة - يمتاح ألفاظه ومفرداته من المعجم اللغوي، فتصطبغ ألفاظه ومفرداته بصبغة معجمية تاريخية كلاسيكية... ربما بدت - في بعض الأحيان - متنافرة مع الواقع اللغوي المعاش والمتداول في السياق المعرفي للمجال المترجم فيه، وبخاصة في المجالات الأدبية والفنية.

ولعل ذلك يرجع إلى أن المترجم لا يسعه - في حالته تلك - سوى العودة إلى المعجم اللغوي بحثاً عن المفردات المناسبة، وربما فضل الألفاظ المعجمية - ظناً منه - أنها الأفضل والأكثر اتساقاً مع الترجمة على اعتبار أن المعجم لا يضم سوى المفردات الفصيحة.

هذا، إلى جانب أن المعجم اللغوي، وبخاصة المعجم العربي لا يتطور بالقدر نفسه الذي تتطور به اللغة، ولا يسايرها خطوة بخطوة، فها هو المعجم العربي تقتصر مادته اللغوية على ما جمعه اللغويون العرب في القرون الأولى للإسلام، واقتصر جهد العلماء بعد ذلك على تبويب تلك المادة وعرضها بطرق مختلفة، وأغفلوا ناحية التطور اللغوي سواء في الأصوات أو البنية، أو الدلالة أو الأسلوب... ونسي هؤلاء اللغويون أن اللغة ما هي إلا ظاهرة اجتماعية متطورة، وليست قاصرة على أجيال بعينها عاشت في جزيرة العرب في القرون الثلاثة الأولى للإسلام، مما أدى في النهاية إلى قصور اللغة المعجمية عن ملاحقة الحاجات النامية للمجتمعات العربية، وما تموج به من أفكار وثقافات وفنون، ناهيك - فيما بعد - عن الأفكار المستوردة، والثقافات الأجنبية، والمخترعات التكنولوجية الآتية من وراء حدودنا، مما حدا ببعض الآراء أن تظهر متهمة اللغة العربية بالقصور والجمود، وعدم ملاءمتها للعصور الحديثة، وعجزها عن استيعاب الحركة العلمية والفكرية والأدبية المعاصرة

كما أن المعجم العربي القديم قد تضخم دون داع نتيجة أن كل معجمي ينقل المادة اللغوية الواحدة من أكثر من مصدر، كما أن أغلب تلك المعاجم لم تعرف المنهجية في ترتيب مفردات المادة الواحدة، إلى جانب ما في تلك المعاجم من تصحيف وتحريف وخلط ما بين الفصحى واللهجات العربية القديمة، وقصورها أيضاً في الاستدلال على المعنى بالشواهد أحياناً... إلخ(١).

هذا وقد كان من جراء ذلك القصور المعجمي وإغفال التطور اللغوي أيضاً أن أصيبت الأمة العربية "بظاهرة الازدواج اللغوي التي تجعلها تحيا، وتشعر وتتعامل وتتواصل بلغة يومية، مرنة، نامية، متطورة، مطاوعة.. ثم هي تتعلم، وتتدين، وتحكم، بلغة مكتوبة، محدودة، غير نامية.. لا تطوع بها الألسنة، وتتعثر فيها الأقلام.. وهذا الازدواج اللغوي القهري يصدع وحدتها الاجتماعية.. ويفرقها طبقات ثقافية وعقلية.. وبهذه الوحدة المرضوضة الواهنة تمارس الحياة العملية وهي خائرة التماسك، فاترة التعاون، إن لم تكن فاقدته..."(٢).

وظل كل ذلك قائماً إلى أن أنشئ مجمع اللغة العربية في القاهرة في القرن العشرين، وحاول إخراج معجم عربي يتجاوز فيه عن عيوب المعاجم القديمة ويلاحق التطور اللغوي في المفردات والمصطلحات، والأصوات والبنية والدلالة..، وبدأ "بوضع معجم كبير يساير الزمن، ويتمشى مع فن التأليف



المعجمى الحديث"(٣). وقد أفاد المجمع فى وضع معجمه من محاولة المستشرق الألمانى فيشر (١٨٦٥ - ١٩٤٩م) صنع معجم تاريخى للغة العربية، ولكنه هلك قبل أن ترى محاولته النور، ثم أصدر المجمع عام ١٩٥٦م جزءاً تجريبياً من معجمه الكبير، وبعد أن تلقى ملاحظات المتخصصين عليه، وبعد المراجعات والتدقيق والتنقيح، فقد حشد المجمع نفسه ومحرريه لإخراج هذا المعجم، الذى قل أن يحظى معجم بمثل ما حظى به المعجم الكبير من درس متصل، ومراجعة دقيقة، ومتابعة واعية، ويؤكد المجمع "إ ن هذا المعجم لون جديد فى عالم المعجمات العربية، فيه تأصيل وتحقيق، وجمع واستيعاب، ورجوع إلى المصادر الأولى... وفيه: جانب منهجى هدفه الأول دقة الترتيب، ووضوح التبويب، وجانب لغوى عنى بأن تصور اللغة تصويراً كاملاً، فيجد فيها طلاب القديم حاجتهم، ويقف عشاق الحديث على ضالتهم، وفيه أخيراً جانب موسوعى يقدم ألواناً من العلوم والمعارف تحت أسماء المصطلحات أو الأعلام.."(٤).

وبالفعل أصدر المجمع الجزء الأول من المعجم الكبير تحت اسم "حرف الهمزة" فى عام ١٩٧٠م، ولكنه مكث اثنتى عشرة سنة ليصدر "حرف الباء" فى عام ١٩٨٢م، وبعد أفول عقد آخر من الأعوام يظهر الجزء الثالث "حرفا التاء والثاء" فى عام ١٩٩٢م، وها نحن الآن وقد أوشك عقد آخر من السنوات أن يرحل دون أن يصدر الجزء الرابع "حرف الجيم"... وهكذا وفقاً لخطة المجمع فى إصدار معجمه الكبير يمكن أن ينقضى قرنان من الزمان دون أن يكتمل المعجم، وحتى إذا اكتمل آخره يكون أوله قد قدم، ولم يعد مسايرا لعصر، ولا صالحاً لزمن، بل إننا الآن ونحن فى انتظار صدور "حرف الجيم" هل ياترى من الأفضل أن يظهر حرف الجيم، أم يعاد طبع حرف الهمزة بعد مرور أكثر من ثلاثين عاماً على صدوره، وإضافة كل المفردات والمصطلحات والتطورات اللغوية التى حدثت فى العقود الثلاثة الأخيرة إليه!!

وهكذا تظل مشكلة المعجم العربى قائمة بعد...!!!.

هذا إلى جانب قضية ترجمة المصطلحات التى لم تهتد إلى نهاية سعيدة بعد على الرغم من الجهود التى بذلت، والمؤتمرات التى عقدت، وما زالت العشوائية، والحلول الفردية فى ترجمة المصطلحات هى سيدة الموقف حتى الآن فى طول الوطن العربى وعرضه.

وهكذا يجد المترجم نفسه - عادة - يلتقط ألفاظه من المعجم اللغوى كما سبق أن أشرنا - وذلك عكس المبدع الذى يغترف ألفاظه من رصيده اللغوى الحى، ومن واقعه المعاش، ومن مجتمعه المحيط به، ومن ثم تأتى لغته حية معاصرة، ومعبرة عن الواقع، وعن المجال الذى يبدع فيه، وعن حاجات الناس ورغباتهم.



- **ثانياً: العبارات الجاهزة**، أو التعبيرات الشائعة، أو ما يطلق عليه "الأكليشيهات" المألوفة، لأن اللغة الأم للمترجم تطغى عليه، ولا يستطيع أن يتخلص من سطوتها، وبخاصة إذا كانت تلك التعبيرات مستمدة من نصوص عالية القيمة مثل الكتب الدينية، أو الشعر، أو الأمثال... الخ.

كما أن المترجم يريد - نفسياً - أن يشعر المتلقى أن النص ملكه، وموجه إليه، ومن ثم يظن أن تلك العبارات تساعد النص المترجم على التخلص من غربته، وتقربه من الواقع المترجم إليه...

د. الدمرداش مترجماً:

يعد د. محسن الدمرداش الأستاذ المساعد بقسم اللغة الألمانية بكلية الألسن امتداداً لتلك الكوكبة العظيمة متصلة الحلقات من مترجمى مدرسة رفاعة الطهطاوى التى يزيد عمرها على قرن ونصف من الأعوام، والتى كان لها أثر بعيد الغور فى نهضتنا الحديثة حيث إن الترجمة "أقصر الطرق إلى التقدم"(٥)، فهى إحدى رافديه... رافد الوافد القادم من الأمم الأخرى، أما الرافد الآخر فهو رافد الموروث والأصيل، وبتلاقحهما وتفاعلهما يتحرك ركب التقدم دوماً.. وليس ذلك بدعاً فى ثقافتنا، وإنما هو أمر مألوف تشهده الحضارات والثقافات كافة.

ويمارس د. محسن الدمرداش الترجمة منذ حوالى عقد من الزمن ناقلاً عن اللسان الألمانى، ومؤهلاً بالتمكن من الثقافتين العربية والألمانية من جراء دراساته المقارنة بينهما، وعن تأثير كليهما على الأخرى، وعن أثر الثقافة العربية والإسلامية فى الأدب والفكر الألمانيين، بالإضافة إلى ما يتمتع به من دأب، وبصيرة، ودقة منهجية وحس أدبى ولغوى، وإحاطة بالثقافة الإنسانية مع أمانة علمية وأصالة فكرية.

وقد أثمرت تلك الفترة عشرات الترجمات ما بين أعمال أدبية وفكرية، نشر بعضها فى مجلات: القاهرة، وإبداع، وأخبار الأدب والجريدة.. الخ، وإن كانت الدراسة هنا ستقتصر على أربع ترجمات فقط هى: "أبو حنيفة وعنان بن داود": فريدرش دورينمات. و "جراسكوس الصياد": فرانس كافكا. و "الموت": توماس مان و "تمثيلية ساخرة": ماكس فريش.

مستويات اللغة فى ترجمة د. الدمرداش:

تباينت مستويات اللغة التى اصطنعها د. محسن فى ترجماته ما بين المستوى المعجمى الكلاسيكى التاريخى، سواء فى مفرداته أو عباراته أو فى تناصه مع نصوص تراثية... وما بين المستوى العامى أو لغة الحكى الشعبى من خلال اتخاذ مفردات مستعملة فى اللغة الشعبية، ووجود تعبيرات لها صبغة عامية، ومن كثرة وجود الروابط الزمنية فى الكلام، وما بين مستوى اللغة المعيارية الملتزمة بمجموعة القواعد المتواضع

عليها، وإن انحرف عنها أحياناً مما أوجد بعض الأخطاء الأسلوبية والنحوية....

أ - مستوى اللغة الكلاسيكية "المستوى التاريخي":

يبرز ذلك المستوى في أسلوب المترجم بكثرة نتيجة لما أشرنا إليه في بداية الدراسة، ويأتي ذلك المستوى على ثلاثة أنماط:

الأول: - اتخاذ مفردات وعبارات تراثية معجمية في مثل قوله

- ياحبذا لو نتفق ما أعجب هذا القول الذي اقشعر له بدني... فارتعدت مستنكراً...
- آه، يالها من علاقة وثيقة بين الإنسان وموته... آه مال هذا والبكاء، مال هذا، والثاني عشر من اكتوبر.
- ماذا عساي أن أفعل... طاردت ظبياً في وطني.
- أمعن النظر فيما أحاط به وأحزنه، قطب وجهه....
- قد أنهك التزال قواه... وأنا ممعن الفكر فيه.
- بيد أن هذا الحارس قد طواه النسيان... بيد أن أحداً لم يسمع عن حارس صابئ...
- بإلقاء عنان بن داود وأبي حنيفة في غياهب السجن... الخ.

النمط الثاني: في اعتماد المترجم على صيغة تنتمي إلى مجال القص الكلاسيكي وهي وجود الفعل مع الحال في صيغة واحدة: مثل:

- وضع الصياد يده على ركبة العمدة مبتسماً، وقال ساخراً: لا اعتقد
- جاءني فرانس العجوز مرتعشاً منتحباً صائحاً...
- وسار خائراً عبر طرقات المدينة...
- فتح رجل النعش عينيه مازحاً ... الخ

النمط الثالث: التناص: - لكل لغة نصوصها الخاصة التي تشكل ذهنها عبر رصيد لغوي تمثيلي يمارس في سياقات مختلفة، فنحن نستشهد - عادة - بالنص القرآني والحديث الشريف، والشعر والأمثال.. الخ، وقد تجلى ذلك بوضوح في خطاب الترجمة الذي نحن بصدده، فها هوذا المترجم يتماهى مع لغة العهد القديم، وبخاصة سفر أيوب عند الحديث عن عنان بن داود اليهودي: "وما إن عاد الحبر للقراءة في كتابه حتى أصفر وجه عنان بن داود العجوز، وسأل الحبر إذا كان ما زال مؤمناً بالتلمود، وهو عمل بشري حقير؟ فغضب قراء التلمود الشهير، وهو ضخم ذو ذقن أسود كالزفت، لم تخطئ الطائفة حين اسمته "العملاق المقدس"، صاح بصوت كقصف الرعد قائلاً: اذهب عني أيها الشيخ البائس عنان بن داود! إليك عني، وعن طائفتي أيها الفاسد، لقد أتعستنا بحياتك، وها أنت الآن ملعون من جديد بعد أن طواك الثرى زمناً طويلاً. فخرج عنان بن داود من البيوت مرتاعاً، ومازالت لعنات اليهودي تلاحق مسامعه".

أما على مستوى التناص مع النص القرآني فنجد المترجم يتواصل مع الجملة القرآنية مما يضفي على صيغه سمتاً عريقاً، ويكسبه روحاً كلاسيكياً أصيلاً، وذلك في مثل قوله "قد بلغ من الكبر قدراً..." من قوله تعالى "... وقد بلغت من الكبر عتياً.." (سورة مريم ٨).. وإلى غير ذلك من أمثلة.

كما أن هناك تناص على مستوى التراكيب مثل غرام المترجم باستعمال حرف الجر الزائد في خبر جملة ليس مثل:

- وما زالا يجلسان وجهاً لوجه في ظلام ليس بدامس.
- فأنت لست بماكر، أو مضطر.
- حتى جاءتك فكرة ليست بالسيئة...

وبدهي أن تلك الصيغة وردت كثيراً في النص القرآني في مثل قوله تعالى.

- "... وأن الله ليس بظلام للعبيد.." آل عمران ١٨٢
- "... كمن مثله في الظلمات ليس بخارج منها.." الأنعام١٢٢
- "... وليس بضارهم شيئاً إلا بإذن الله.." المجادلة ١٠
- "... إنما أنت مذكر. لست عليهم بمصيطر.." الغاشية٢٢، وغير ذلك.

هذا إلى جانب التواصل على مستوى المفرادت القرآنية، وهي ثرة في خطاب الترجمة الموجود بين يدينا.

كما اقتربت أيضاً لغة الترجمة من لغة الشعر، فعلى مستوى المفردات تقابلنا مثلاً "مكر مفر"، وعلى مستوى الصيغ تطالعنا صيغة البدء بالخبر مثلاً "نادرة تلك الأيام التي أستطيع أن أسترسل في ذكرياتي".، وهي صيغة قد تبدو نادرة على مستوى النثر، لكنها موجودة على مستوى الشعر، مثلما يقول الشاعر أمل دنقل: -

- معلق أنا على أعواد المشانق.........................

وفي قول المتنبي من قبله:

- عيد، بأية حال عدت يا عيد...................... إلخ.

وذلك بالإضافة إلى جانب اللغة الأدبية العالية، ووجود ألوان البيان والبديع متناثرة في عبارات الترجمة.

ب - المستوى العامي أو لغة الحكي الشعبي

مثلما عمرت الترجمات بالمستوى المعجمي، فإنها زخرت أيضاً بلغة الحكي الشعبي والتي وردت على ثلاثة أنماط: -

١ - المفردات المستعملة في اللغة الشعبية، وليس لها مقابل متداول بكثرة في الفصحي، وربما تكون تلك المفردة في نطقها وفق أصلها الأجنبي أوضح في الدلالة، ومن تلك المفردات: البيجامة... الكوموديني... كابينة.. السندرة... التراس... أوتوبيس فولكس فاجن... البرش... ترياس الباب... إيشارب... راديو... الشيزلنج... البوليس... الخ.

٢- تعبيرات لها صبغة عامية، ووردت في أسلوب التداول المعتاد.. مثل:



- حتى مات ثم مسح به أرض الدولة العباسية.
- سيارات البوليس والإسعاف التى لم تنقطع عن التزمير.
- فإذا هو عجوز ترمش عيناه، وعليه هلاهيل ممزقة من قماش.
- وعرف عنان بن داود من هذا العربى المتقرفص فوق بلاط السجن.
- تحت أمرك يا سيادة الكونت.
- وأنه فى يوم من الأيام سوف يكون بلا شك ظلم.
- هذا إن لم يرحلا وحدهما ببساطة شديدة.
- ماراه من قانورات على الناصية.
-... فى إحدى الجامعات... الخ

٣ - الروابط الزمنية: بدهى أن وجود الروابط الزمنية سمة من سمات الحكى الشعبى، واللغة المنطوقة، ومن ثم تندر فى لغة الكتابة ولا سيما الكتابة الأدبية والإبداعية، ولكن الجملة الدمرداشية تعمر بتلك الروابط مثل: -

- وما إن صار الباب المصنوع بمهارة.. حتى هبط سرب الحمام الطائر.. وكأنه قد وجد فيه غذاءه.
- ما أشعر بهذا إلا وتحمل نظرات الناس...
- إذا أراد هو ذلك ما عليك إلا أن تدله على الطريق إليها.
- ولم تعد إدارة السجن تعلم شيئاً عن وجوده، بل وأصبح مضطراً لاستجداء طعامه من حراس آخرين قد طواهم أيضاً النسيان، وتلقائياً كان الصابئ يقسم طعامه انطلاقاً من شعوره بالواجب...
- الساعة التى ستأتيه حتى وإن تكون على غير ما توقع... وإن لم يعد يراه الآن...
- وتدريجياً لانت الفئران التى هاجمت عنان بن داود أولاً بتردد، ثم ما كان من هذه الحيوانات إلا أن اتجهت إليه ولعقت جرحه، فقد عرفته بغريزتها... وما لعقته حتى أحس هو باقترابه المباشر بربه، فانحنى لا إرادياً حتى يتعرف عدوه... وإلى غير ذلك من أمثلة..

جـ - مستوى اللغة المعيارية:

يقصد باللغة المعيارية أنها "اللغة التى تلتزم مجموعة من القواعد الصوتية والصرفية والنحوية المتواضع عليها، التى تستخدم فى الكتابة غير الفنية، وهى تتسم بالانضباط والالتزام والاستقرار، لتحقق هدفاً أساسياً هو التوصيل"(٦) أى أن اللغة المعيارية تصور ذهنى ولا وجود لها إلا فى المعاجم والقواميس وكتب النحاة.

وذلك لأن الاستعمال الفعلى للغة يجعلها تداولية، والتداولية تتعامل مع هذه اللغة الذهنية بدرجات متفاوتة ما بين الالتزام والانحراف. وتأتى أعلى درجات الالتزام بالمفهوم المعيارى فى اللغة المكتوبة التى تتناول الموضوعات العلمية والفكرية والدراسات بصفة عامة، أما أعلى درجات الانحراف فترد فى اللغة الأدبية... وبين هذه وتلك توجد مستويات للالتزام أو الانحراف نتيجة للعلاقة المتبادلة بين المعيارية والتداولية، بين اللغة باعتبارها فكرة نظرية من جهة، وممارسة كلامية من جهة أخرى.

وإذا التفتنا إلى ترجمات صديقنا د. محسن نجد أنه كان حريصاً على معيارية اللغة، حيث نجح فى توظيف اللغة بمستوياتها المتعددة لتنطق بالدلالات المطلوبة منها، وزادته الرغبة فى محاولة نقل المعنى كما أراده المبدع حرصاً على المعيارية، ودفعه ذلك الحرص إلى الوصول إلى مرتبة عالية من الالتزام بالمفهوم المعيارى لدرجة أنه تجاوز - حيناً - اللغة الفنية المتسقة مع فن القصة التى يتصدى لترجمتها، فجاءت لغته - حينئذ - كما لو كانت لغة فكرية علمية يستخدمها منطقيون وعلماء، لا أدباء وقصاصون، ولعل من المفيد أن نورد عدداً من تلك النماذج ومنها: -

-... إنك ترددت لكنك لم ترفض التردد لأنه خرج لتوه من السجن، والله أعلم بالسبب، ومن البديهى طبعاً أنك ما كنت تسمح له بالدخول عندك كما أنه أكثر وقاحة من صاحبه، والسبب فى ذلك على ما يبدو هو السجن...!

- كان الحاملان مشغولين بوضع بعض الشموع الطويلة على رءوس النعش، وإشعالها، شريطة ألا يبزغ منها ضوء شديد، بل خافت...

- إنك لم ترد أن تخاف، أو أن تصوب خطأك فى قبوله نظراً لما لذلك من عواقب، أنت تريد الهدوء والأمن، وانتهينا، بالإضافة إلى أنك تستهدف الشعور بأنك إنسان طيب ومستقيم...

- إن الخطأ الأساسى فى موتى باعتباره حدثاً غير متكرر أنه قيدنى... الخ.

كما بدت المعيارية أيضاً فى كثرة ورود الروابط الزمنية فى أسلوب المترجم، وكذلك فى وجود الجمل الاعتراضية، والتكرار، بالإضافة إلى حرص المترجم عى ذكر أركان الجملة كاملة فى مواضع لا تضيف للمعنى كثيراً مثل قوله "يبدو من ثقوب باب وشباك مؤخرة الخمارة رجلان يشربان خمراً..."، فلا قيمة هنا لذكر المفعول به، لأن من البديهى أن من يجلس فى الخمارة ليشرب سيشرب خمراً..!.

وهكذا بدا المترجم ملتزماً بالمستوى المعيارى إلا أنه انحرف به فى لغته الأدبية والشعبية، وكان أقصى خروج عن المعيارية هو الخروج عما تواضعت عليه اللغة من نظم وقواعد، أى فى وجود أخطاء لغوية ونحوية..!

- أخطاء نحوية ولغوية:

يمتاز د. محسن بصحة لغته، ودقة أسلوبه، وحسه الأدبى فى استدعاء مفرداته، واستعمال عباراته، ومن ثم أتت ترجماته صحيحة فى جملتها، إلا أن ذلك لم يمنع من ورود بعض



الأخطاء اللغوية والنحوية، وربما كان مرجعها أنها من الأخطاء الشائعة التي تروج على الألسن، وبالتالي يظن بعض الناس أنها صحيحة، أو ربما كان مردها إلى أخطاء الطباعة، **ومن أخطاء النحو:**

- ويحتمي بدرع ذا نقش.
- الفصل بين المضاف والمضاف إليه:
- يبدو من ثقوب باب وشباك مؤخرة الخمارة.
- تقديم ألفاظ التوكيد المعنوي على المؤكد.
- يأكلا من نفس الوعاء.
- وما كان من عنان بن داود إلا المقاومة بنفس الدرجة من الحماسة - تحيط به السجون الأخرى من كل الجوانب.
- استعمال كاف التشبيه:

ومثل كغريب أمام كبير المفتشين.

- ومن الأخطاء الصرفية: -

كان له دور رئيسي في تطور القرائية.

- **ومن أخطاء اللغة**
- استعمال كلمة "سوياً" بمعنى "معاً" لأن: السوي هو الكامل المعتدل المستوى... "ثم طلبا سوياً شيئاً واحداً".
- استخدام الفعل "اعتبرني، أو يعتبرونني في مثل قوله "لقد اعتبرني الطبيب جودهوز فيلسوفاً، وأراهم يعتبرونني مجنوناً"، والأصح أن نقول: عدني، ويعدونني...!
- استعمال كلمات في غير مكانها: -

مثل كلمة هيفاء في قول المترجم "ومرا بها عبر بوابة سفلى قائمة على أعمدة هيفاء"، فالهيف هنا ليس مرادف الارتفاع والسموق، وإنما هو صفة جمالية تعني "رقة الخصر وضمور البطن، هيف هيفاً، وهاف هيفاً، فهو أهيف.. وامرأة هيفاء، وقوم هيف، وفرس هيفاء: ضامرة"(٧).

- أو كلمة وليمة في سياق الشرب في العبارة التالية "حيث تبدأ وليمة الشرب، وتحقق غايتها بنجاح حيث يسكر العاملون في حرس الحدود"، وذلك لأن الوليمة في اللغة: "كل طعام صنع لعرس وغيره. جمع: ولائم" (٨).
- **أخطاء أسلوبية:**

وذلك مثل إيراد مفردات متشابهة، أو متقاربة من حيث مخارج أصواتها في جملة واحدة مثل: "فقام بشن حملة تشبه شبيهتها تماماً لدى المنصور الذي زادت سنه على سن دولته".

"وأجاب المسلم حتى أصبح الصباح...".

وينتج عن ذلك نوع من التنافر والثقل، وهو ما التفت إليه علماء العربية قديماً وأطلقوا عليه: كراهية التضعيف، أو اجتماع الأمثال مكروه، أو استثقال اجتماع المثلين سواء حرفين من جنس واحد داخل اللفظ، أو عدد من الألفاظ المتشابهة داخل جملة واحدة، ومن ثم نجد أن اللغة تنفر من ذلك الثقل، وتوالي الأمثال، وتحاول أن تغير أحد الصوتين إلى آخر وفق ما يعرف بقانون المخالفة(٩)، بل إن اللغة من جراء ذلك تسمح بتحريك السكون إذا التقى ساكنان في نهاية كلمة وبداية الكلمة التالية لها "لم يكن الذين كفروا..." (البينة ١)، بل "لعل المسئول عن منع كلمة "أشياء" من الصرف وقوعها في القرآن الكريم في سياق تتوالى فيه الأمثال، لو صرفت في قوله تعالى "لا تسألوا عن أشياء إن تبد لكم تسؤكم" (المائدة ١٠١)، إذا لو صرفت لقيل: أشياءٍ إن، ولا يخفى ما فيه من تكرار المقطع إن"(١٠).

وليست العربية بدعاً في سلوك التخلص من توالي الأمثال.

هذا بالطبع إلى جانب مستوى اللغة العربية المعاصرة، وبدهي أن له وجوداً كاسحاً في الأعمال المترجمة، وهو قاسم مشترك مألوف في كتاباتنا وأحاديثنا، ومن ثم فلن تلتفت إليه الدراسة لإلفه ووضوحه من جهة، وللاختصار والإيجاز من جهة أخرى.

وهكذا بدت لغة خطاب الترجمة ومستوياتها المتعددة في ترجمات الصديق العزيز د. الدمرداش. ولعل تلك الدراسة الموجزة تكون فاتحة للالتفات إلى خطاب الترجمة، ودراسته دراسة منهجية مثلما نفعل مع الخطابات الأخرى، ولعلها تؤكد أيضاً مشروعية الالتفات إلى خطاب الترجمة بوصفه نصاً عربياً منتمياً إلى سياق خطابات ثقافتنا المعاصرة من ناحية، ومن ناحية ثانية إلى التنويه والإشادة والتعريف بترجمات أجيال متعاقبة من مدرسة رفاعة، وإلى الاحتفاء بهؤلاء المترجمين، وبخاصة الجيل الحالي الذي ينتمي إليه د. محسن الدمرداش، فله التحية، ولهم جميعاً الشكر.

الهوامش

(١) راجع عيوب المعجم العربي في: - فصول في فقه العربية. د. رمضان عبد التواب ص ٢٨٦ - ٢٨٩ ط٢ - ١٩٨٠م - مكتبة الخانجي - القاهرة. والمعاجم العربية: دارسة تحليلية د. عبد السميع محمد أحمد ط٢: ١٩٧٤م. دار الفكر العربي - القاهرة.

(٢) مشكلات حياتنا اللغوية: أمين الخولي ص ٨ ط٢ - ١٩٦٥م. دار المعرفة - القاهرة.

(٣) المعجم الكبير: المنهج والتطبيق: د. إبراهيم مدكور ص ٢. الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨١م.

(٤) نفسه ص ٤: ٥

(٥) د. مصطفى ماهر: مدرسة رفاعة: مجلة الألسن للترجمة ص ٦٥. العدد الأول يونية ٢٠٠١م.

(٦) ألفت كمال الروبي: اللغة المعيارية واللغة الشعرية: مقدمة لدراسة يان موكاروفسكي تقديم وترجمة. مجلة فصول مج ٥ / ع١ / اكتوبر ١٩٨٤م.

(٧) لسان العرب: هيف.

(٨) المعجم الوجيز: ولم

(٩) أنظر: التطور اللغوي: مظاهره وعلله وقوانينه. د. رمضان عبد التواب ص ٣٧: ٤٧. الخانجي - القاهرة ١٩٨١م.

(١٠) نفسه ص ٤٦ ■



ترجمة مصطلحات التصوف إلى اللغة الروسية

د. علاء الدين فرحات حسن

إن إشكالية ترجمة المصطلحات الصوفية إلى اللغة الروسية تعد من القضايا الترجمية البالغة الصعوبة والتى تقترب فى صعوبتها من لغة الشعر حيث أن لها صبغة خاصة تتميز بها. فلكل كلمة مذاقها الخاص ودلالاتها الموحية. إذ أنها نابعة من وجدان الصوفي العابد والمستغرق فى حب الله ولذلك فإن عدم الدقة فى نقل هذه الإشارات الروحانية يمكن أن تقلل من القيمة الفنية والروحية لها، حيث تتميز لغة المتصوفين بجمال له سماته الخاصة به. وهي لغة تم تداولها شفاهية من المعلمين (الشيوخ) إلى تلامذتهم (المريدين). هذه اللغة كان يشع منها وهج الحب الإلهي والشوق إلى الله والتطلع إلى القرب منه. كانت هناك مصطلحات خاصة بالمتصوفة أطلق عليها (اصطلاحات القوم) للدلالة على المراحل المختلفة " للطريق " الصوفي والأحوال والمقامات التى يرتقى فيها سالك طريق التصوف.

ففي بداية طريق الارتقاء الروحاني يطلق على المتصوف لفظ "مريد"، أى التابع المطيع أو التلميذ، وهو الصوفي الذى لا يزال فى بداية الطريق والذي يتلقى الإرشاد والتعليم من شيخه. ويعتبر المريد هو الشخص الذى يتم إعداده لكى يكون عضوا فى "الطريقة"، وهى أول منزلة من منازل الارتقاء الروحاني. ثم تتبع هذه المنزلة منزلة أخرى يطلق على أصحابها "أولو الألباب"، أو أرباب القلوب" وهم المتصوفة الذين يتميزون عن عامة المسلمين بأن "الأسرار الإلهية" تسطع على قلوبهم ثم يليهم فى درجات الارتقاء "الولي" وهو الصوفي الذى بلغ أعلى درجات المعرفة بالله. ثم يصبح الصوفي بعد ذلك "متحققاً" أى أنه يدرك "الحقيقة الإلهية". وصارت بالنسبة له حقاً لا مراء فيه. وتعد المرحلة التالية فى الارتقاء هى "العارف بالله" وهو الصوفي الذى لديه المعرفة الكاملة عن الله، ثم تأتى المرحلة الأخيرة فى معراج السمو الروحي وهم "المقربون".

فضلاً عن هذه المصطلحات هناك العديد من المفاهيم لدى المتصوفة مثل "المقامات والأحوال". ويرى مشايخ المتصوفة فى تعريفهم لمفهوم المقامات أنه مقام العبد أمام ربه وهى الدرجة التى يصل إليها وفق "العبادات" التى يتعبد بها لله، "والمجاهدات "والرياضات" ومدى انقطاعه إلى الله. وهناك العديد من المقامات على الطريق الصوفي. لكى يرتقى المتصوف لأى من هذه المقامات لابد له من مجاهدة مستمرة مع النفس وتحرى مراقبة الله في كل عمل والالتزام بكافة التعاليم والإرشادات الخاصة بكل مقام على حده، وهو ما يضمن له الارتقاء إلى المقام الذى يليه. وقد ذكر أبو نصر السراج الطوسى فى كتابه "اللمع فى التصوف" سبعة مقامات وهم: التوبة، الورع، الصبر، الرضاء، التوكل، الزهد، الفقر فإذا ما تناولنا الحديث عن أحد هذه المقامات فيمكن أن نقول عن الزهد مثلاً أنه أحد المراحل الرئيسية التى يمر بها سالك الطريق الصوفي وهو يزيد عن مقام "القناعة" التى تعنى التحكم فى شهوات النفس ورغباتها والاعتدال وعدم الطمع وكذلك "الورع" الذى يعنى تحرى الحلال بكل دقة وتجنب الحرام.

وهناك مفهوم آخر وضعه المتصوفة وهو متولد من مقام الزهد وهو "الزهد فى الزهد" يعنى أن الصوفي الذى يتحرر من تعلقه بالدنيا، يزهد فى زهده أى يتغلب على رغبته فى الزهد، وقد أطلق الأمام أبو حامد الغزالي على هده الحالة عند الصوفي بأنها " الاستغناء بالله ". وبعد أن يرقى إلى هذه المنزلة يمكنه أن يوجه نظره صوب الحياة الدنيا بلا وجل وذلك لأنه قد تغلب بالفعل على فتنتها ومغرياتها، ثم يسير على طريق التعرف على الدار الآخرة.

وقد استخدم الصوفية أحياناً كلمة "منزلة" كمرادف لكلمة "مقام". ودائماً ما يقترن مصطلح "حال" مع ذكر المصطلح "مقام" ويعرف مشايخ الصوفية "الحال". فمثلاً الجنيد يقول أنه حال يستولي على القلب ويستغرق فيه ولكن لا يمتد لفترة طويلة. وتختلف "الأحوال" عن المقامات بأنها لا يتوصل إليها عن طريق المجاهدات والعبادات والرياضات. وإنما هى هبة من الله للصوفي. فالحال يسطع على قلب الصوفي وهو "فى الطريق" إلى الله بغض النظر عن درجة كماله فى معرفة الله. وقد أحصى أبو نصر السراج عشرة أحوال وهى المراقبة، والقرب، والمحبة، والخوف، والرجاء، والشوق، والأنس، والطمأنينة، والمشاهدة، واليقين.

ولا يزال الصوفى فى طريقه إلى الله تتسم أحواله "بالتلوين" أى عدم الثبات على حال معين، ثم بعد ذلك يصل إلى حال يطلق عليه "التمكين" ويقال عنه أنه "تمكّن" فى أعلى حال مع الله.

وعن طريق الأحوال التى يستغرق فيها "أرباب الأحوال" يمكنهم معرفة أسرار الوجود.

عند ترجمة بعض مصطلحات التصوف لابد أن يتبع الترجمة شرح تفصيلي لها فى التعليق. وذلك لأن المعنى الكامل لهذه المصطلحات لا يمكن نقله بكلمة أو كلمتين كما هو الحال فى الأصل. فمثلاً مصطلح "كرامة أو كرامات الأولياء" لا يمكن ترجمته بكلمة واحدة. فهي عمل خارق للعادة، وتجرى الكرامة على يد "الولي" يهبها الله إياه من لدنه دليلاً على صحة الطريق الذى اختاره للوصول إلى الله وكثيراً ما كان الصوفية يذكرون أمثال هذه الكرامات عن مشايخهم مثل السير على الماء، أو طي الأرض، وقهر الأعداء، والتغلب على الجوع والعطش والوحوش المفترسة بل ومصاحبتهم، وكذلك أن يكون الولي مجاب الدعوة، أو أن تتحقق الرؤيا التى يراها فى المنام إلى غير ذلك من الكرامات. وقد حرص المريدون على تعظيم مشايخهم بذكر مثل هذه الكرامات ونسبتها إليهم.

ومثال آخر لذلك، المصطلح الصوفي "وحدة الشهود". إذ يلزم إعطاء التوضيح التالى فى التعليق على ترجمته: "هكذا يطلق أتباع الحلاج ممن يناصروه فى تعاليمه، على الإنسان باعتباره تتجسد فيه بدايتان: البداية الإلهية (لاهوت)، والإنسانية (ناسوت) فالله "يشهد" نفسه فى قلب أو روح الصوفي، وهو ما يسمى (لطيفة القلب أو لطيفة الروح)، كما يشهد الصوفي ربه فى نفسه، بدون أن يفقد عند ذلك صفاته الجوهرية ويصير كأنه الصورة الإنسانية للصفات الإلهية فى العالم المادى.

ودائماً ما يُذكر مصطلح "وحدة الشهود" مع مصطلح "وحدة

الوجود والذي يُنسب إلى محيي الدين بن عربي. وهو مفهوم نظري في علم التصوف يبين سبب خلق العالم والذي يرجع إلى إرادة الذات الإلهية أن يشاهد ويعرف ذاته في الكون الذي خلقه. وهذه الإرادة تجعل الذات الإلهية "تتجلي" في المخلوقات في هذا العالم.

هناك بعض الفروق البسيطة في معاني بعض مصطلحات التصوف. فقد يعتبر المترجم هذه المصطلحات متساوية من حيث دلالاتها وهو ما يعد خطأ مما يؤدي إلى نقلها بصورة غير سليمة. فمثلاً الفرق بين "محبة، وعشق، وهيمان" هذه المصطلحات تعتبر قريبة من بعضها من حيث المعنى، إلا أنه لا يجب اعتبارها مترادفة" حيث توجد فروق طفيفة فيما بينها. فالمحبة تعني الحب الخالص لله، أما العشق فهو الإغراق في هذا الحب والتمادي فيه، والهيمان هو حب الصوفي لله والاستغراق فيه حتى لا يرى في الوجود سواه، وهو قريب من مصطلح "الوُجد" إن نقل مثل هذه المصطلحات في الترجمة على أنها جميعاً تعني "حب الله" لا يعتبر صحيحاً إذ أنها تعبر عن مراحل مختلفة من الحب الإلهي يعقب بعضها بعضاً والتي يمر بها الصوفي في طريقه إلى الله.

هناك مصطلحات صوفية أخرى تنتمي إلى هذا النوع الذي تتميز فيه الكلمات عن بعضها بفروق بسيطة مثل "غلبة" و"سُكْر" فالأولى تشير إلى الفرحة التي يشعر بها الصوفي المحب لله، والثانية تعني سُكْر الأحاسيس من محبة الله أو ما يسمى "بالثُمالة"، وكذلك الفرق بين "العزلة" "والخلوة" "فالأولى تعني اعتزال الناس بالكلية لعبادة الله، والثانية - تعني خلوة الفكر في الله والانشغال به حتى وأنت مع الناس، ومن المصطلحات أيضا "التسليم" و"التفويض" - فالأولى تعني الإيمان الكامل بكلام الله سبحانه وتعالى وأقوال النبي صلى الله عليه وسلم، والثانية تعني الاعتراف بأن الله وحده هو العليم بأسرار هذا الوجود.

هناك بعض المصطلحات الصوفية قد يخطئ المترجم ويقوم بنقل معناها المباشر دون أن يراعي مضمونها داخل النص الصوفي. فمثلاً كلمة "السر" لا يجب نقلها بمعناها الحرفي والمباشر، إذ أنها عند المتصوفة تعني "سر القلب" فهو ذلك الجزء من روح الإنسان الموجه إلى الله عز وجل ويحمل في طياته جزءاً من "نور الله" فهو كالقلب - أداة يميز بها الصوفي الحلال من الحرام والحق من الباطل وعن طريقه يتلقى الإلهام الرباني.

كما نجد في كلام أهل التصوف مصطلحات من قبيل الكلمات المضادة مثل: "الخاصة" - وهم المصطفين من العباد، و"العامة" وهم بسطاء العباد، الأكابر - وهم الذين بلغوا القمة في عبادة الله، الأصاغر - وهم بسطاء الناس الذين لا يبذلون جهداً يذكر في طاعة الله، فناء - أي محو الصفات الذاتية واستبدالها بالصفات الإلهية، بقاء - أي البقاء مع الله، وصل - أي الوصل بالله، فصل - أي الانفصال عن الحضرة الربانية، غيبة - أي انقطاع الفكر عن هذا العالم، حضور - أي مكاشفة الأسرار الإلهية، هيبة - أي الهيبة من الذات الإلهية، أُنس - أي الأُنس بالله، مريدون - أي السالكون الطريق إلى الله، مُرادون - أي الذين يحبهم الله، ذكر جلي - أي ذكر الله في جماعة، ذكر خفي - أي ذكر الله بصوت خافت منفرداً أو في نفسه، ظاهر - أي المعرفة الظاهرة عن الله، باطن - أي المعرفة الباطنة عن الله، وكذلك كلمات مثل جمع - تفرقة، صحو - سكر، قبض - بسط، وغيرها.

كما يرد في كلام المتصوفة ألفاظ مترادفة مثل ناسك - عابد، وأرباب القلوب - أولو الألباب - وهم أصحاب القلوب العارفة من الصوفية الذين يختلفون عن عوام المسلمين ممن لا يعرفون الأسرار الإلهية، رياضات - مجاهدات، أي أنواع العبادات والنوافل التي يقوم بها المتصوف لتزكية نفسه، درويش - صوفي، وهو أحد أعضاء الطريقة الصوفية، مقام - منزلة - وهي الدرجة التي يشغلها العبد على سلم الارتقاء الروحاني.

كما تنتشر في كلمات الصوفية بشكل كبير ما يسمى "بالإشارات" والتي تتضمن الدلالات الخفية. وكثيراً ما تتطلب ترجمة هذه التعبيرات إضافة بعض الكلمات داخل نص الترجمة، وأحياناً ما تحتاج إلى شرح تفصيلي في التعليقات على الترجمة.

فمثلاً تلك الكلمات التي ذكرها أحد الصوفية: "من ذاق عرف" يبين فيها أن الحب الذي يشعر به الصوفي لله لا يمكن أن يعرف أحد ماهيته إلا من ذاقه بنفسه واستشعر حلاوته.

وكلمات أخرى لأحد الصوفية يشرح فيها مراحل الطريق الصوفي في ثلاث كلمات في إيجاز بليغ:

"التخلي ثم التحلي ثم التجلي"

وهي تعكس معني واسع وعميق من معاني الصوفية. وهي مهمة بالغة الصعوبة أن يقوم المترجم بنقل هذه المعاني في هذا الإيجاز البليغ وبهذه النهاية الموزونة في الكلمات الثلاث ذات الإيقاع المتناغم.

حيث يبين الصوفي مراحل الطريق إلى الله والذي يتألف من ثلاثة مراحل: التخلي - أي أن يتخلى الصوفي عن الصفات التي لا يرضى الله عنها، ثم التحلي - أي أن يتحلى بالصفات الحسنة التي ترضى الله، ثم التجلي - أي أن الله يتجلي للصوفي بعد أن يمر بهذه المراحل. وترى أن المترجم لا يجب أن ينقل هذه الكلمات بشكل حرفي وإنما عليه أن يضيف إليها ما يبين معناها داخل نص الترجمة أو بإضافة شروحات عليها في التعليق.

ومثالاً آخر على الإشارات الصوفية نورد التعبير التالي الذي ذكره أحد مشايخ الصوفية لتلميذه المريد:

"تشرَّع ثم تحقَّق"

فالمعلم يشير على تلميذه بأنه لابد وأن يراعي في بداية طريقه أحكام الشريعة ثم بعد ذلك يسلك الطريق إلى معرفة الحقيقة الإلهية. فالفعل "تشرَّع" في صيغة الأمر مشتق من كلمة "شريعة" والفعل "تحقَّق" - من كلمة حقيقة. فلا يمكن في الترجمة بأي حال نقل أي كلمة من الاثنين بكلمة واحدة في الترجمة، وإنما تكون ترجمة وصفية.

ومثال آخر ما ذكره الصوفي عامر بن عبد قيس عن ثبات يقينه في الله وعمق إيمانه به يقول:

"لو كُشف الغطاء ما ازددت يقيناً"

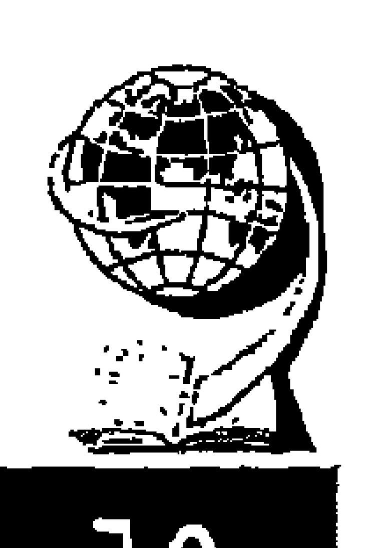
فكلمة "الغطاء" هنا تعتبر من الإشارات مثلها مثل كلمة "الحجاب" في أقوال صوفية أخرى بمعنى أنه لو كشف الغطاء الذي يحجب الغيب ورآه بعيني رأسه ما ازداد يقيناً، أي أنه بلغ الذروة في يقينه بالله.

ويستخدم الصوفية مثل هذه الإشارات عندما يستشعرون حالة الحب الحقيقي لله والذي يملك عليهم كل مشاعرهم وأقوالهم. هذا الحب الذي ينعكس في كثير من كلماتهم مثل الهوى، الخمر، الراح، الكأس، سكران وسكارى، ثمل، الساقي، الحان، النُدمان١). فمثلاً يقول أحد الصوفية:

"سقانا من كأس محبته حتى سكرنا"

فكأن محبة الله خمر سقاهم الله إياه حتى أسكرهم وغابوا عن الوعي.

ويورد بعض الصوفية في أقوالهم ما يُعرف "بالشطحات" وهي



كلمات ينطق بها الصوفى الذى فقد السيطرة على نفسه فى لحظات "الوجد"، ويرى البعض أن هذه "الشطحات" ينطق بها الصوفى عند "مشاهدة الحق" و"الفناء عن النفس" بأن يفقد "الأنا" التى بداخله ثم "الاتحاد مع الله". ومن الأمثلة على ذلك ما ذكره الحلاج فى كلمته المشهورة "أنا الحق"، وكذلك ما ورد على لسان أبى يزيد البسطامى وهو قوله "سبحانى سبحانى ما أعظم شانى!" وما ذكره أبو سعيد. "ما تحت الجبة سوى الله". كما ينفى ابن سبعين وجود أى شئ سوى الله فيقول: "ليس إلا الله".

كما يورد بعض مشايخ الصوفية فى كتاباتهم مقطوعات من النثر الموزون خاصة عندما يشيرون إلى ما يسمى "بالحكم الصوفية". يقول أ. ف فيودروف: "كما أن الشعر له إيقاع يعتمد على ضبط الوحدات الصوتية للكلام فكذلك يعتمد الإيقاع فى النثر على الوحدات الخاصة بتركيب الكلام والتى تتميز فى كل لغة بمعايير خاصة (صوتية ونحوية) تميزها عن أى لغة أخرى، ولا يمكن أن يتم نقل الوزن أو الإيقاع من لغة إلى أخرى بشكل آلى إذ أنه عند القيام بترجمة النثر الموزون لابد من مراعاة طبيعة الصفات التركيبية والنحوية للأصل الذى يتم ترجمته "(٢)

وسوف نورد بعض الحكم الصوفية لابن عطاء الله السكندرى الذى يتضح فيها هذا الإيقاع الموزون، حيث يشير إلى الأنوار الإلهية التى انعكست على عالم المخلوقات الظاهر، وعلى عالم الروح الباطن:

أنار الظواهر بأنوار آثاره
وأنار السرائر بأنوار أوصافه

ويقول:

الصلاة طهارة القلوب
واستفتاح لباب الغيوب

حيث يتميز كلام السكندرى بأنه موزون وينقسم إلى جمل مستقلة بها إيقاع موسيقى مما يجعل نقلها إلى لغة أخرى أمراً بالغ الصعوبة.

وفى النهاية نشير إلى أنه لكى نصل إلى التكافؤ فى ترجمة المصطلحات الصوفية لابد من التعمق فى جوهر التصوف وفهم دقائقه ومحاولة فهم الجمال الخاص الذى تتميز به لغة أهل التصوف.

الهوامش:

(١) نورد فى الملحق معجم مصغر لبعض مصطلحات التصوف التى قمنا بجمعها ومحاولة عمل ترجمة لها إلى اللغة الروسية.

(٢) أ. ف فيودروف. أسس النظرية العامة للترجمة. الطبعة الرابعة، موسكو ١٩٨٣

المراجع:

١- الإسلام دائرة معارف (باللغة الروسية). موسكو ١٩٩١.

٢- أحلى عشرين قصيدة فى الحب الإلهى. فاروق شوشة. القاهرة ١٩٩٧.

٣- اللُمع فى التصوف. أبو نصر السراج الطوسى. القاهرة ١٩٦٠.

٤- قضية التصوف. د. عبد الحليم محمود. القاهرة ١٩٩٩.

٥- معجم مصطلحات التصوف. عبد الرزاق الكاشانى. القاهرة ١٩٩٢.

٦- مقتطفات من الإسلام. الباب الخامس: الصوفية (باللغة الروسية) موسكو ١٩٩٤.

٧- الموسوعة الصوفية. د. عبد المنعم حفنى. القاهرة ١٩٩٢.



ПРИЛОЖЕНИЕ

Словарь некоторых суфийских терминов

أ

заместители	الأبدال، البدلاء
промежуточный мир	البرزخ
божественное единство	الأحدية، الواحدية
соединение с Богом	اتحاد مع الله
разрешение на заместительство (в братстве) (*тарика*)	إجازة الخلافة
божественная милость	إحسان
искренность	إخلاص
воля	إرادة
законодательное волеизъявление	الإرادة (الأمر التكليفى)
обладатели мистических состояний	أرباب الأحوال
обладатели познающих сердец	أرباب القلوب
состояние приближения к Богу и погруженность в Него	استغراق
удовлетворенность Богом	الاستغناء بالله
божественные тайны	الأسرار الإلهية
божественные имена	الأسماء الإلهية
прекрасные имена Бога	أسماء الله الحسنى
аллегорические намеки	الإشارات
серия озарений	إشراقات
учение о восточном озарении	الإشراق
последователи учения о восточном озарении	إشراقيون
богоизбранность	اصطفاء
устойчивый покой	اطمئنان
успокоение	اطمأنينة
прообразы, архетипы	أعيان ثابتة
единственные	أفراد، منفردون
публичное чудотворство	إفشاء الكرامات
полюсы	أقطاب
четыре полюса	الأقطاب الأربعة
приобретение мирских благ	اكتساب
совершенный из совершенных (Мухаммад)	أكمل الكُمّل
свет, направляемый Богом в сердце верующего	إلهام
божественные имена и атрибуты	إلهيات

الإمامان	два предводителя
الأمر بالمعروف والنهى عن المنكر	повеление одобряемого и запрещение осуждаемого
أنس	дружество
الإنسان الكامل	совершенный человек
أنوار مدبِّرة	управляющие светы
أهواء ذاتية	эгоистические устремления
الأوتاد	опоры
أوراد ، أحزاب	тайные молитвы
أولياء	святые
أولياء الله	друзья Бога
أولو الألباب	обладатели здравых умов
إيمان	вера
إيقان	истинная уверенность

ب

باطن النبوة	тайный смысл пророческого откровения
باطن	тайное знание о Боге
بدعة	нововведение
بركة	божественная благодать
بصيرة القلب	видение сердца
بقاء	пребывание в божестве
بيعة	клятва в верности

ت

تاج ، قلنسوة	дарвишский колпак
تجرُّد	отвлечение от материального
تجريد	самоочищение
تجلى الذات	явление божественной сущности
تجلى الذات لذاته	явление божественной сущности самой себе
تجلى حكم الذات	явление божественного повеления
تجلى صفات الذات (التجلى الصفاتى)	явление божественной сущности в своих атрибутах
تجليات	манифестация, богоявления
التجلى الأول	первое богоявление
التجلى الثانى	вторичное богоявление
التجلى الشهودى	видимое богоявление
التجلى الإلهى	манифестация божества в мире
التحلى	приобретение прекрасных свойств
التخلى	избавление от дурных свойств
التخلق بالأسماء الإلهية	подражание в нраве божественным именам
ترك الاختيار	отказ от своей воли
تشبيه	уподобление
تصريف الكون	неограниченная власть над Вселенной
تعبير الرؤيا	толкование снов, виденных муридом
تعين	самоконкретность
تفريق ، الفرق الأول	разъединение с Богом
التفرقة	множественность
تفويض	признание того, что высшие тайны бытия ведомы только Аллаху
تقلّب	ипостаси, изменения
تقيُّد	самоограничение
تكية (تكايا)	обитель (обители) суфиев
تلقين الذكر	ритуал приобщения к таинству зикра
تلوين	неустойчивость
تمكُّن	состояние, в котором суфий укрепляется в высшем хале
تمكين	стабильность
تنزيه	бесподобность
توجُّه إلى الله	обращение к Богу всем своим существом
توكُّل على الله	во всем полагаться только на милость и могущество Аллаха
توحيد الربوبية	признание Бога единственным творцом
توحيد العبودية	полная самоотдача человека Аллаху и доверие Ему
توحيد الألوهية	признание божественной природы только за Аллахом
توحيد إرادى	растворение человеческой воли в божественной
توحيد شهودى	самоуничтожение (*фана*) человека, охваченного страстным томлением по божеству, в Его бытии
توحيد وجودى	постижение того, что нет сущего (*мауджуд*) кроме божес

ج

جبروت	средняя, полутелесная сфера вселенной



جبة الصوفى	рубище суфия
جمع	соединение с Богом
جنود القلب	воинства сердца
جوع	голод
جوهر	субстанция

ح

حال	состояние
حب الله	любовь к Богу
حبس النفس (فى الذكر)	контроль за дыханием, задержка дыхания
حضرة	присутствие (Пророка Мухаммада)
حضرة الأسماء	присутствие божественных имен
حضرة الذات	присутствие божественной сущности
حضور	приобщение божественных тайн
حقيقة الحقائق	сущность сущностей
حقيقة محمدية	мухаммадова истина
الحقائق الأول	первоидеи
الحقائق	сокровенные истины религии
حكمة إلهية	божественная мудрость
حكم	суждение
حلقات المتصوفة	суфийскиe кружки
حلول	присутствие, вселение, воплощение одной вещи в другой
حلول العرض فى الأجسام والمجردات	присутствие акциденций в телах и абтракциях
حلول الجزء فى الكل	присутствие части в целом
حلول الناعت بالمنعوت	присутствие признака в предмете
حلول الروح فى البدن	присутствие духа в теле
الحلول المطلق	абсолютное воплощение

خ

خانقاه	место совместного проживания и отправления религиозных предписаний суфиев
ختم الولاية	печать святости
خدمة	услужение
خدمة الدراويش	служение бедным (членам мистического братства) (*тарика*)
خرقة	дырявый плащ, рубище
خرقة الإرادة	рубище добровольное
خرقة الأصل	основное рубище
خرقة التبرك	рубище снискания благословения
خرقة التشبه	рубище уподобления
خرقة التربية	рубище наставничества, воспитания
خرقة الهداية	рубище руководства
خرقة الصحبة	рубище товарищества
خرقة التعليم	рубище обучения
الخرقة الخضرية	рубище ал-Хидра
الخضر	ал-Хадир-коранический персонаж Один из самых почитаемых лиц у суфиев.Он святой (*вали*)
خطرات	движение души
خلافة باطنة	скрытое наместничество
خلافة ظاهرة	внешнее наместничество
خليفة	преемник основателя братства, живущий при его могиле, носитель (*барака*)последнего и руководитель центральной обители
خليفة الخلفاء	заместитель [всех] заместителей, руководитель [всех] заместителей
الخلق	творение
خلوة	отшельничество
الخواص	избранные
خواطر	помыслы (идеи-образы)
خيال	хемера

د

داعى	проповедник
درجات المعرفة	стадии гносиса
درويش	дарвиш
الدنيا	дольный мир

ذ

ذكر جلى	громкий коллективный *зикр* (поминание Бога)
ذكر خفى	тихий индивидуальный и мысленный *зикр*
ذوبان فى الله	растворение человеческой воли в божественной
ذوق	мистическая интуиция
ذوقان	интуитивное вкушение богоявления

ر

رباط	отдельная резиденция
ربط	связь между сердцем *мурида* и сердцем *шайха*
رباعيات	четверостишия
الربوبية	божественность
رجاء	надежда
رجال الغيب	скрытые святые
رفع الأنية	полная утрата своего «Я»
رقائق	тонкие связи
الرعاية لحقوق الله	соблюдение прав Аллаха
روح محمد	дух Мухаммада
روحانية	духовная инициация

ز

زاهد	аскет
زاوية	келья, обитель суфия
زندقة	манихейство
زهد	аскетизм, аскетическое воздержание
زهد فى الدنيا	отказ от всего мирского
الزهد فى الزهد	воздержание в воздержании
زيارة	паломничество к могилам «святых»

س

سالك	«ищущий», странник вставший на путь
سرمد	вневременная вечность
السر الأعظم	величайшая тайна
سريان	имманентное присутствие
سُكر	опьянение близостью к Богу
سلسلة	цепь духовной преемственности
سلسلة البركة	цепь благословения, цепь духовной благодати
سلسلة التربية	цепь воспитания
سلسلة الورْد	цепь посвящения
سلطان العارفين	властитель познающих Бога
سمع	коллективные радения
سماع	публичные радения с музыкой пением и танцами

ش

شاه	прозвание в значении «глава всех мистиков»
شطحات	экстатические высказывания (*шатахат*)
شهوات	низменные страсти
شهودى	сторонник учения о единстве созерцания (*вахдат аш-шухуд*)
شوق	страстное желание
شيخ التعليم والتربية	выдающийся учитель и воспитатель
شيوخ التربية	наставники воспитания
الشيخ الأكبر	величайший учитель
شيوخ ، مشايخ	выдающиеся суфийские старцы

ص

صاحب الزمان ، خليفة الزمان	владыка эпохи
صُحبه	духовное общение
صحو	трезвость
صدور العالم	возникновение мира
صفات الأدب	правила поведения мурида
صفات العظمة	атрибуты величия
صمت	молчание
الصورة المحمدية	мухаммадов образ
صومعة	уединенная келья
صوف	шерсть

ط

طاعة	послушание
طريق	мистический путь
طريقة	путь мистического познания (*тарика*)
الطريقة	братство, метод мистического познания истины (ат-тарика)
الطريقة البدوية	бадавийа
الطريقة البكتاشية	бекташийа
الطريقة التشتية	чиштийа
الطريقة الخلوتية	халватийа
الطريقة الدسوقية	дусукийа
الطريقة السعدية	садийа
الطريقة السهروردية	сухравардийа
الطريقة الرفاعية	рифанйа
الطريقة الشاذلية	шазилийа
الطريقة الصفوية	сафавийа
الطريقة القادرية	кадирийа
الطريقة الكبراوية	кубравийа
الطريقة النقشبندية	накшабандийа
الطريقة المولوية	маулавийа



الطريقة البيرامية	байрамийа
الطريقة اليسوية	йасавийа
الطرق الأصولية	основные материнские братства (*турук*)
طي الأرض	быстрое преодоление больших расстояний

ظ

ظاهر	явное знание о Боге
ظلمة	смерки

ع

عابد	богомолец, подвижник
عارف	гностик
عارف بالله	познавший Бога – одна из высших категорий суфийских святых
عارف حقيقي	истинный гностик
العارفون	истинные гностики
عالم المثال	мир [нематериальных] образов
عالم الخيال	мир воображения
عالم النور	мир Света
عالم الظلمة	мир Тьмы
عالم الغيب	сокровенный мир
عَرَض	акциденция
عرفان	интуитивное знание
عزلة	уединение
العصمة	непогрешимость
العماء	предвечное облако
العنصر الأعظم	величайший элемент
علم الغيب	сокровенное знание
علماء الرسوم	законоведы-буквалисты
عهد	обет-особая клятва, произносимая *муридом* при вступлении в суфийское братство, свидетельствующая о его будущей искренности в соблюдении метода и практики данного братства
عين	воплощенная сущность
عين الجمع	соединение с Богом

غ

غفلة	небрежение, отвлечение от мыслей об Аллахе
الغنى	самодостаточность
الغوث الأعظم	величайший заступник
غيبة	отрешение от этого мира
غيرة الألوهية	божественная ревность

ف

فصل	разъединение от Бога
فعل الإيجاد	действие, создающее существование
فقر	бедность
فكر	медитация
فناء عن النفس	уничтожение собственного «Я»
فناء عن أوصاف البشرية	избавление от человеческих атрибутов
فناء عن العالم الظاهري	отключение от внешнего мира
فناء عن الفناء	утрата самого ощущения (*фан'а*) самоуничтожения
الفناء	самоуничтожение, «стирание» личностных качеств и атрибутов и замена их божественными
الفناء بالقدم عن الحدث	исчезновение преходящего бытия в вечном
في الحق بالحق	путешествие разума мистика в Боге и с Богом
الفيض الأقدس	пресвятое излияние
الفيض المقدس	святое излияние

ق

قالب	телесная оболочка
قُرب	близость (к Богу)
قُطب	мистический полюс
قطب الأقطاب	полюс полюсов
قطب الوقت	полюс времени
قطب شمسي	солнечный полюс
قطب محمدي	мусульманский *кутб*
القطب الأعظم	верховный *кутб*
قناعة	умеренность и довольство малым

ك

كبر	кичливость
كبيرة (كبائر)	тяжелейший грех
كرامة	чудотворство
كرامات الأولياء	сверхестественные деяния, совершаемые мусульманскими святыми

ل

لطيفة	полудуховная сущность
اللاهوت	божественное начало
الله يتجلى	Бог является



م

مألوه	логический коррелят
مبايعة الخلافة	произнесение клятвенной формулы в верности главе братства
متحقق	суфий, постигший истину
مجالى (مجلى)	божественная сущность является в образах материальной вселенной
مجاهدة	подвижничество, борьба с мирскими желаниями и страстями
محبة	мистическая любовь к Богу
محب	влюбленный мистик
محاسبة	самоотчет, самонаблюдение, практикуемое суфиями
مدار	основа, на которой держится весь путь мистического познания братства
مراقبة	самоконтроль, практикуемый суфиями
مرحلة التهذيب	подготовительный этап
مرقعة	одежда из отдельных кусков ткани, указывающая, что облеченный в нее вступил на мистический путь
مرادون	желаемые Аллахом
مريدون	ищущие Бога (стремящиеся к Нему)
مريد	*мурид* – «ищущий», суфий, находящийся в начале пути к Богу
مزار	мавзолей святого
مسبحة، سبحة، تسبيح	четки
مشاهدة	созерцание
مشاهدة الحق	блаженное видение божества
مشكاة نور النبوة	ниша света пророчества
مشيئة إلهية	божественная воля
مظاهر	различные образы
معرفة	гносис
معدومات	несуществующие
معصية	ослушание
مقام (مقامات)	стоянка (*макам*)
مقامات التجلى	иерархия богоявления
مكاسب	ступени, которые мистик приобретает в процессе аскетической практики и самосовершенствования
مكاشفة، كشف	раскрытие божественных тайн, откровение
ملازمة الذكر	мысленное, добровольное постоянное поминание имени божьего
ملك	низшая материальная сфера
ملكوت	высшая духовная сфера
الملائكة المهيمون	ангелы, потерявшие рассудок от любви к Богу
منازل	ступени (на пути к Богу), *маназил*
من الخلق إلى الحق	путешествие разума мистика, которое начинается в сотворенном мире и завершается в Боге
من الحق إلى الخلق بالحق	путешествие разума мистика, когда возвращается от Бога в сотворенный мир с Богом
موجودات	существующие
مواهب	состояния, даруемые Богом мистику
مولد الولى	день рождения святого (*маулид)*

ن

الناسوت	человеческое начало
النجباء	благородные
نسك	благочестие, подвижничество
نفس الرحمن، النفس الرحمانى	«божественное дыхание» или «дыхание Милостивого» – творящий принцип, посредством которого Аллах реализовал Свой план создания вселенной
نقيب	представитель главы братства на местах
النقباء	вожди
نور الأنوار	верховный свет
نور محمد	свет Мухаммада

هـ

الهباء	первопыль
هوية	оность
هيمان	страстная любовь к Богу и экстатическое смятение
هيولى	первоматерия

و

وجد (فقد الإحساس)	экстатический транс
وجود	бытие
الوجود المطلق	абсолютное бытие
وجود المقايدة	ограниченное бытие
وجودى	сторонник учения *вахдат ал-вуджуд* «единство бытия»
وحدة الشهود	единство созерцания
وحدة الوجود	единство бытия
ورع	крайняя осмотрительность в различении дозволенного и запрещенного религиозным законом
وقت	момент, миг
وقف زمنى	временная остановка
وقف عددى	остановка для исчисления
وقف قلبى	сердечная пауза
ولى	святой
ولاية	святость

ى

يقين	уверенность



نحو تفعيل الترجمة العلمية

د. محمد يونس عبد السميع الحملاوى

لم تشذ أية حضارة قديماً أو حديثاً عن الدلوف إلى رحابة التقدم من بوابة الترجمة، بل إن الحضارات حديثاً لا يمكنها أن تستمر بدون الاستفادة من منجزات الحضارات الأخرى المعاصرة لها مما يزيد من أهمية الترجمة، خاصة العلمية منها، في منظومة التقدم لأية أمة. للترجمة دور أساسى فى منظومة أية تنمية. فمن خلال اللاتنمية تتهاوى أعمدة التقدم فى المجتمع ومنها الترجمة العلمية. ومن العجيب أن من ينادى بالتنمية لا يضعها فى إطار منظومى وكأن التنمية خطبة عصماء يكون الغلبة فيها لمن يسحر قلوب السامعين وبانتهائها تُحل المشاكل وتهبط على أفئدة السامعين تباشير الزهو الأعمى بأننا لا نحتاج إلى أية تغييرات جذرية لتنهض بأمتنا من سباتها كي تضطلع بدورها المنوط بها فى مسيرة التنمية. التنمية منظومة شاملة لها مدخلات منها الإحساس بتخلفنا ومنها مخرجات تتضح فى مؤشرات مجتمعية وعلمية عديدة، ولها آليات تحفز الأفراد على العمل كي يستوعبوا العلم فى حضارتنا وفى الحضارات الأخرى التى سبقتنا فى التقدم بالإضافة إلى منظومة مجتمعية تستوعب كل أنشطة المجتمع وتوجهها الوجهة الصحيحة. وحتى تتجانس أنشطة المجتمع مع بعضها البعض وتتفاعل فيما بينها يلزم أن يتم ذلك من خلال لغة واحدة. فالتعليم بلغة غير لغة المجتمع تقطيع لأوصال الأمة وعزل لمن يتعامل مع تلك المعلومات عن المجتمع، مُفضياً إلى عزل المجتمع عن العلم.

من العجيب أن العديدين فى محاولتهم اللحاق بالعلم الخارجى يتناسون أن للعلم وظيفة مجتمعية ويتناسون أن الاستيعاب قرين بسط العلم بلغة المجتمع ومن ثم يتناسون وظيفة الترجمة فى منظومة التنمية. ومن العجيب أيضاً أن من تكون اللغات الأجنبية مجال عمله يتجاهل تلك العلاقة بين اللغة والتنمية. كم هو مفيد أن نضع مقومات التنمية وهدفها فى إطارها الصحيح حتى يمكننا تعظيم مفردات الأعمال فى المجتمع. هذا الأمر يفرض على من يتعامل مع اللغات الأجنبية بحكم المهنة أن يدلى بدلوه فى هذا المضمار متسلحاً بما يفضى إلى إجادة عملية الترجمة. ينخرط فى سبيل الترجمة العلمية فريقان أحدهما العلميون الذين يمسكون بناصية تخصصهم ويعرفون اللغة الأجنبية التى يترجمون منها واللغة العربية التى يترجمون إليها، وثانيهما اللغويون الذين يمسكون بناصية اللغة الأجنبية التى يترجمون منها ويعرفون اللغة العربية التى يترجمون إليها. والفريق الأول ينقصه فى الغالب الأخذ بناصية اللغة الأجنبية واللغة العربية بدرجة تمكنه من استيعاب الأفكار وصبها فى قالب لغوى سليم. أما الفريق الثانى فينقصه فهم أساسيات المادة العلمية التى يترجمها والأخذ بناصية اللغة العربية بدرجة كبيرة. لقد درج عديد من المترجمين العلميين من كلا الفريقين على أن يستكملوا ما ينقصهم من معارف بطريقة ذاتية وأثمر هذا التوجه بعض الترجمات الجيدة وإن لم تسلم من بعض الهنات. وحتى يمكن تفعيل هذا السبيل بصورة علمية بات علينا أن نضع الأمر فى منظومة التنمية حتى لا يُترك الأمر للاجتهاد الشخصى. ومن الآليات التى يمكن أن تعطى مردوداً إيجابياً فى هذا المجال إيجاد درجات دراسات عليا مهنية للترجمة العلمية لخريجى أقسام اللغات الأجنبية من كليات الآداب والترجمة والألسن، كل درجة لتخصص معين فمنها درجة للترجمة الهندسية وأخرى للطبية وثالثة للكيميائية وغيرها يتم فيها تدريس أساسيات التخصص العلمى ومصطلحاته بالإضافة إلى اللغة العربية بدرجة رفيعة المستوى، على أن تمنح هذه الدرجة الأقسام العلمية فى الجامعة. وفى نفس الوقت وبالتوازى يمكن إنشاء درجات دراسات عليا مهنية للترجمة العلمية لخريجى الأقسام العلمية فى الجامعة يتم فيها تدريس اللغة الأجنبية التى سيتخصص فيها الطالب بمصطلحاتها الفنية بالإضافة إلى اللغة العربية بدرجة رفيعة المستوى، على أن تمنح هذه الدرجة المهنية فى تخصص الطالب العلمى أقسام اللغات فى الجامعة. ومن خلال هذا يمكننا أن نضمن توافر المترجم الجيد المهنى فى تخصصات علمية بذاتها.

تأتى قضية كفاءة الترجمة العلمية من خلال منظومة التنمية التى يجب لها أن تأخذ فى اعتبارها ناتج الترجمة لتقوم بتفعيلها. فبدون الطلب على الترجمة سوف تنكسر حلقة التقدم وينفلت عقدها كما حدث فى ستينيات القرن الميلادى الماضى حينما لم نستغل الترجمات العلمية فى سلسلة الألف كتاب وغيرها من الكتب الجامعية. لا جدال أن منظومة تدريس العلوم باللغة القومية تشكل أحد أساسيات تنمية أى مجتمع، وهو أمر أصبح من البديهيات لدرجة أننا من الصعب أن نجد أمة من الأمم تقوم بتدريس أبنائها لغة أجنبية فى المرحلة الابتدائية أو تقوم بتدريس العلوم المختلفة بلغة أجنبية إلا الدول التى لم تستطع أن تخرج من ربقة الاحتلال الأجنبى إضافة إلى الدول المتخلفة. لقد أصبح التدريس باللغة القومية أحد مكونات التنمية وأحد آلياتها فى نفس الوقت. وغنى عن البيان أن هذا الوضع يفتح الطريق أمام الترجمة العلمية لتدلو بدلوها فى معترك التنمية. فالتدريس بالعربية وتوفير الكتب العلمية الدراسية والثقافية والمراجع مطلب حيوى للتنمية، وفتح فى نفس الوقت للترجمة العلمية كي تضيف الكثير من خريجى الكليات. وفى نفس الإطار الذى يصب فى توفير الكتب العلمية الدراسية والثقافية والمراجع العلمية نجد أن اشتراط ترجمة أحد المؤلفات العلمية فى موضوع التخصص عند الترقية إلى درجتى أستاذ وأستاذ مساعد فى الجامعة من خلال قوائم محددة، إضافة إلى ترجمة الرسائل العلمية من قبل الدارس ذاته سوف يوفر للمكتبة العربية الكثير من المواد العلمية الحديثة، الأمر الذى سيدفع التنمية العلمية فى اتجاهها السليم دفعات.

إن البون لشاسع بيننا وبين الدول التى سبقتنا فى مضمار التقدم بحيث بات الإسراع بتفعيل دور الترجمة فى المجتمع مطلب حيوى. لقد أتاح لنا التقدم الوافد من الخارج، بدون أن نساهم فيه، آليات عديدة تمكننا من تقليل الفجوة بيننا وبين العالم المتقدم. ومن هذه المجالات الترجمة الآلية التى باتت محط الأنظار خاصة مع وجود كم كبير من المعلومات بصورة إلكترونية. لم يعد الأمر



بالصعوبة التى كانت عليها منذ عقود قليلة مضت. ومن ثم باتت الترجمة الآلية أحد الآليات التى يمكن أن تساعدنا فى محاولة اللحاق بالتقدم العلمى وحتى يمكننا متابعة المنجزات العلمية المتجددة باستمرار. وهذا الأمر الذى سبقنا إليه العديدون يتطلب منا إدخال الترجمة الآلية ضمن مناهج الدراسات اللغوية وضمن مناهج الدراسات الحاسوبية. لقد باتت اللغويات الحاسوبية أحد التخصصات الأساسية فى علوم اللغويات وعلوم الحواسب فى مختلف المعاهد العلمية المتقدمة. ورغم ذلك ما زالت مناهجنا الدراسية والبحثية على حد سواء لا تواكب التقدم الحادث فى هذا المجال. لقد أتاحت لنا آليات التعامل الإلكترونى مع البيانات فرصاً ثمينة لتنقية ما شاب اللغة من ممارسات خاطئة بإدخال كلمات لا تتفق وقالب اللغة العربية وألفاظ دخيلة وعامية تشرنق النص وتحصره فى مكان مغلق عن طريق المعاجم الإلكترونية العامة الاستعمال والمتخصصة فى مجال معين وعن طريق آليات تصحيح النصوص وغيرها من مكونات نظم ميكنة الأعمال إلكترونياً. ولكن تبقى هذه الآليات محدودة الفائدة إن لم نستعملها ونطورها ونحسن طريقة عملها وهو دور علماء اللغة وعلماء الحاسوب فى آن واحد. هذه الميكنة تساعد على نشر وتوحيد المصطلحات وفى ذات الوقت تساعد على تجويد المصطلح من خلال آليات محددة مثلما هو حادث مع اللغات الأخرى. إنه لمن العجيب أن تظل معاجمنا الإلكترونية حبيسة تقاعسنا عن بذل الجهد فلا نجد إلا النذر اليسير من المعاجم الإلكترونية القابلة للدمج فى النظم المكتبية. لقد ترنحت محاولات إتاحة جهود هندسية اللغة العربية بين الرغبة فى الكسب المُغالى فيه وبين تقاعس الهيئات العلمية العامة عن بذل الجهد المطلوب لميكنة أعمال اللغة العربية. لقد خطت الأمم غيرنا خطوات فى مدارك التقدم من خلال الهيئات العامة والجمعيات العلمية والأفراد المؤمنين بحق أمتهم فى التقدم. وأن لنا أن نتأسى بهذا المسلك لنقوم بأداء الواجب علينا تجاه أمتنا فرادى وجماعات عن طريق بذل الجهد المطلوب منا علمياً، بأن ننظر إلى منظومة أعمالنا ونحاول أن نجد لها مكاناً فى منظومة التنمية لمجتمعنا. فإن لم نجد المكان الصحيح علينا أن نوجد أفضل ترابط بين المنظومتين، كى تصبح لأعمالنا فائدة.

إن النظر إلى مردود أعمالنا من خلال المنظومة المجتمعية سوف يفضى إلى تجويد أعمالنا كى نتحصل منها على أعلى مردود. وسوف يقودنا ذلك إلى أن يواكب ناتج العمل المسار السليم الذى يتلهف لاستعماله كى لا تعارض النتيجة الفرض الأساسى الذى يجسد هدف العمل. ومن الأمثلة التى تجسد هذا التوجه المصطلحات العلمية التى يمكننا ترجمتها وتعريبها. لقد تنحى البعض ناحية التعريب كمصطلح فباتت النصوص المترجمة مشوهة لا تؤدى لغرض من ترجمتها، لأن هدف الترجمة هو نقل المفاهيم إلى لغة المتلقى. ونحن بتعريب المصطلح لا نكون قد قربنا مفهوم المصطلح إلى لغتنا حيث لم يصبح للمصطلح مدلول بالعربية. وهذا الموقف يؤدى إلى أن تعارض الهدف الأصلى من الترجمة حتى لو حاولنا أن نتجمل خلف إطار عالمية المصطلحات. وهو إطار يحمل فى طياته العجز عن صياغة المصطلح والتقاعس عن بذل الجهد وإن حاولنا أن نجد له عنواناً جذاباً. فلغات الأمم المتقدمة لا تحاول أن تجد لها سبيلاً إلى ذلك.

تلعب الترجمة دوراً مهماً فى منظومة نقل العلوم من مجتمع إلى مجتمع آخر لدرجة يمكن معها الحكم على اتجاه ومدى تقدم مجتمع ما بحجم ونوعية ما يترجم إليه. وعلى الترجمة يقع عبء كبير فى منظومة إنهاض الأمة من سباتها، وعليها كذلك يقع عبء ضرب المثل فى تجويد جزئيات منظومة المجتمع. فمن خلال ترجمة المصطلحات لا تعريبها يمكننا تقديم مُنتج جيد. أما المبالغة فى تعريب المصطلحات بدلاً من تعريبها باحتياج وبدون احتياج فيُقدم لنا مُنتج تشيع منه رائحة الخيانة للنص والخيانة للغة المُترجم إليها والخيانة للمجتمع المُتلقى للنص. وهذا ينشأ نتيجة عدم اتساق مفردات اللغة فى النص المُترجم مع بعضها نتيجة حشر ألفاظ دخيلة بدون احتياج حقيقى فى اللغة المُترجم إليها النص، ونتيجة لتعارض وضع تلك الألفاظ مع هدف الترجمة فى حد ذاتها. وهذا الأمر كله يشير بأصابع الاتهام إلى اللغة المترجم إليها باعتبارها قاصرة عن استيعاب الحديث من المفاهيم! هذه السلسلة من التداعيات تشير إلى تدنى كفاءة عملية فهم النص الذى تم ترجمته وهو ما يُقوض عملية الترجمة فى حد ذاتها بهذا الاسلوب، حيث ينتج منها نص أجنبى اللّبنات، مشوه التراكيب، يختزن اللغة المُترجم إليها إلى أدوات للربط بين تلك المصطلحات الغريبة، ومن ثم تفقد الترجمة هدفها. إن ملاحظة هدف الترجمة وباستمرار لهو مطلب أساسى يجب أن تراعيه كافة أعمال الترجمة، على أساس أنه مقياس المصداقية حفاظاً ليس فقط على المجتمع المترجم إليه النص ولغته بل وعلى مهنة الترجمة ذاتها.

لقد أتاحت لنا الاتفاقيات والمعاهدات الدولية الحصول على حقوق الترجمة مجاناً فى حالة عدم ترجمة المؤلفات خلال سنين محددة إلى لغتنا العربية، ولكننا لم نفعل ذلك. وكأنني أرى التقدم يساق إليها ونحن ما زلنا نفكر فى اللحاق به أم لا. لقد أتت إلينا آليات عديدة من آليات العلم والترجمة ولم نفعلها ناهيك عن تجويدها وتطويرها. ألى أن أتساءل: كيف يمكن أن تتحسن الأمور بدون ريادة الجامعة التى لابد لها من أن تتفاعل مع آليات المجتمع وتتقدمه بالفكر والعمل وليس بسواهما. إن التكامل بين مختلف آليات التعامل مع منظومة الترجمة سوف يضمن تميزاً لدور الترجمة العلمية فى منظومة التنمية. كما أن الارتباط العضوى بين الترجمة وبين التعليم باللغة الوطنية ليمثل احتياجاً مجتمعياً لم تسطع أية حضارة بدونه. هذا الارتباط العضوى بين الترجمة وتعريب العلوم يبسط جوانبه على العديد من جوانب التنمية. من هذه الجوانب تأتى قضية تدريس اللغات سواء اللغة العربية أم اللغات الأجنبية وتأتى قضية تفعيل دور الجامعات ومراكز البحث العلمى فى منظومة التنمية الحقيقية. لم يفعل الجميع، سواء اللغويين وتعنى باللغويين تقنيى اللغات والأدب، أو الحاسوبيين ما هو مطلوب منهم من جهد لتقريب العلم لأبناء الوطن. لقد آن الأوان لأن تضرب المجموعتين المثل فى التعاون من خلال مشاريع حقيقية لتوليد تقنيات هندسة اللغة العربية. وقبل هذا لابد من أن تطفو على السطح قضية كفاءة تدريس اللغة العربية واللغات الأجنبية ومن ثَم قضية لغة التعليم فى مختلف مدارسنا وجامعاتنا كى نجودَ ما يتلقاه طلابنا من علم حقيقى، حتى نستشعر الخطر القادم على مستقبل أمتنا! لقد فاتنا اللحاق بكثير من عربات العلم، فهلا نحاول اللحاق بما تبقى من عربات قبل أن يدهمنا القطار فى جولة ثانية. ألا يحق لنا أن نتساءل أين دور التربويين وأين دور اللغويين فى الدراسات الخاصة بقضية التعريب، بل أين دور علم الاجتماع فى تلك الدراسات؟ أخشى ما أخشاه أن نظل مشدوهين لمنظر قطار العلم لدرجة لا نفيق فيها إلا على صوت لا نستطيع ترجمته!! أليست القضية ذات شأن لأن تمثل أحد محاور الدراسات اللغوية تماماً كقضية الترجمة العلمية، أم أن غياب إحداهما نذير بغياب الأخرى؟!



الترجمة من لغة لأخرى
السحر والموت والحياة

د. أحمد الخميسي

الكلمات هى البشر، إذا عاشت يعيشون، فإذا ماتت يموتون معها. وغياب اللغة يعنى غياب البشر، وحضورها يعنى حضورهم. والكلمات هى الشىء الوحيد المنافس لمعنى العقل أو النفس. وعندما يكرر رجل ما نفس الكلمات نقول إنه يكرر نفسه. والكلمات ذات أثر خطير إلى درجة أننا نتجنبها أحياناً، ونلتف عليها بمختلف الوسائل، ونحاذر الاقتراب منها، وأحياناً نستدعى كل ما فى أنفسنا من شجاعة لنطقها. وقد رأيت ذات ليلة ممطرة الكلمات التى لا تشغل حيزاً فى الهواء من أى نوع ولا تُرى ولا تُلمس ولا تُمسك وقد توحشت ووثبت من العتمة لتنشب أظفارها فى صاحبها، فلم تفلته إلا وهو جثة هامدة بلا نفس. جرى ذلك أسرع من طرفة عين بينما كان الرجل يسير وحده وقد دس كفيه داخل جيبى معطفه يلتمس الدفء وحذاؤه يقرع أسفلت الشارع المبلول ببقع المطر المضاءة بنور مرتجف. وحينما أفقت من ذهولى وعيت إلى الأبد خطورة الكلمات.

الكلمات التى تعيش فى الخيال وليس لها من وجود سوى رنين خاطف لحظة النطق بها سرعان ما يتلاشى، لا تموت مع خمود رنينها، بل تبدأ مثل حبة القمح المدفونة حياتها. وقد استطاعت بعض كلمات من قادة - لم تعش سوى ثوان معدودة - أن تفتح المدن وتسقط القلاع الحصينة. ذلك أن للكلمات قدرة على إثارة الانفعالات القوية وتفجير شحنة كهربائية ربما يتمكن العلم ذات يوم من قياس طاقتها. وقد اعتنق التاريخ مبدأ القوة الخارقة للكلمة منذ القول المعروف: "فى البدء كانت الكلمة"، أى أن الكلمة هى التى رفعت العالم وحملته على حروفها ونبراتها لتحميه من الوقوع فى الفراغ. وفى الأساطير المختلفة تعد الكلمات مفتاح السحر الأبيض والأسود، ومن هنا شاع القول بأن "الأذن تعشق قبل العين أحياناً" وجاء المثل الشعبى: "الزن على الأذن أمر من السحر" والمقصود فى الحالتين أن لإيحاء الكلمات الهامس أثراً بالغاً أشد من السحر. ولم يكن السحر سوى الاعتقاد فى قدرة الأسماء (أى الكلمات) والتعويذات، وكان القدماء من مختلف الحضارات يؤمنون بقدرة الكهنة على طرد الأرواح الشريرة بنطق كلمات محددة بنبرة وإيقاع معلومين، بل وبقدرة الكلمات المنتزعة من آلهة السماء على سحق الخصوم والأعداء. وفى تلك المعتقدات أيضاً أن تدوين اسم كائن ما أو شىء ما كان يعنى خلق ذلك الكائن أو الشىء، وعلى العكس فإن حرق نفس الاسم يؤدى إلى حرق الكائن صاحب الاسم. وكان القدماء يؤمنون بأن اسم المرء جزء لا يتجزأ من كيان الشخص كما أنه ينطوى على جوهر الفرد ذاته. وكان المتوفى يضمن بقاءه على قيد الحياة بقوة الكلمة أى إذا ما ظل الأحياء ينطقون اسمه.

وإذا كان للكلمات هذا التأثير الخطير، فإنه لا يمتد فى اتجاه واحد خَيِّر وإنسانى. انظر مثلاً كلمة: "أكرهك" التى تشن منذ زمن بعيد حرباً عنيفة على كلمة "أحبك"، وراقب كيف أن جملة: "اقتلع الأخضر واليابس" لم تترجل فى قتالها جملة "أغرس شجرة"، ومازالت كلمة "قسوة" تسعى منذ بدء التاريخ لخنق كلمة "الحنان". وليست الكلمات مجرد معان أو صور ذهنية فحسب، بل خزائن صغيرة للأرواح، لكل كلمة طاقة حية تعيش فى بدن حروفها، وقصة الرجل الذى قتلته الكلمات تبين بجلاء تام أننا إذا لم نعامل الكلمات بحرص واحترمنا وجودها وتاريخها فإنها ببساطة شديدة قد تفتك بنا.

والرجل الذى أشرت إليه لم يقم بشىء سوى أنه ترجم نفسه من العربية إلى إحدى لغات الشمال البارد. أرغمته ظروف قاهرة على السفر من وطنه، وربما الهجرة، فانتقل إلى هناك، وعاش، وتزوج، وأنجب، ولم يستطع خلال تلك السنوات الطويلة أن يعود إلى موطنه ولو فى زيارة عابرة. ولم يكن هناك فى ذلك الوقت جالية عربية أو أخرى من موطنه الأصلى. عاش وحيداً، وبدلاً من أن يقول: "أحبك" كان يقول جملة أخرى بنفس المعنى لقرينته، وبدلاً من أن يقول: "مرحباً" قال كلمة أخرى بنفس المعنى لجاره الأجنبى الذى يلتقى به

فى المصعد كل صباح. لقد ترجم الرجل معنى الكلمات، إلا أن شوقاً قاتلاً توحش بداخله للإنصات إلى لغة بلده الأصلى، إلى رنينها، وعينها وغينها وسينها وصادها. ولم يكن هناك من يتحدث معه، فكان يخرج فى الليل إلى الغابات المجاورة، يمشى فيها بقدمين فى حذاء برقبة طويلة يخوض فى الجليد والريح وهو يصرخ بالعربية بكلام كثير فى قلب الليل، يبعث بتحياته بأعلى صوته إلى أخوته، ويتذكر جولاته فى شوارع مدينته، ويصيح كأنما يجلس كما كان فى الماضى فى مقهى مع إخوانه، ثم يقفل راجعاً إلى بيته مرهقاً وحزيناً، وما إن يهل الصباح حتى يعود إلى ترجمة نفسه من جديد فى بيته وعمله وأثناء ركوبه الترام وشرائه الصحف. ليلة بعد ليلة وعاماً بعد عام كان يترجم كريات روحه البيضاء والحمراء إلى كريات أخرى. وعندما شارف الخمسين من عمره أصبح مجر ساقين تخوضان فى الصقيع كل ليلة كأنما إلى الأبد، وصوت يتقدمهما قليلاً ويشد أزرهما فى الريح لتواصلا السير. محت الترجمة ملامح وجهه، وحاجبيه، وعينيه، ولم تبق له سوى قدمين تبحثان فى الغابات عن روح مفقودة. وكانت الكلمات الأصلية التى يخنقها فى صدره دون أن يحترم وجودها تتوحش باحثة عن منفذ لحياتها، ولم يكن أمامها سوى أن تتربص به وتخرج عليه من بين الأشجار وتصرعه. كانت الكلمات بحاجة إلى محيطها وهوائها وهمساتها وتاريخها، وحين أدركت أنها ستموت أماتت معها الرجل.

وقد عاشت فى مصر طيلة عمرها تقريباً سيدة أرمينية، تمصرت، وتعربت، وتزوجت، وأنجبت، وحينما حلت ساعة الموت ذُهل الواقفون من حول سريرها حين استمعوا إليها فى النزع الأخير وهى تلفظ كلمات غريبة. ولم تكن سوى كلمات أرمينية تنادى بها أمها! لقد ماتت بلغتها.

الكلمات كريات الروح الحمراء والبيضاء تختزن فى بنائها الخريطة الوراثية للعقل والوجدان. ولهذا يجب على المترجم عند نقل نص من لغة إلى أخرى أن يقترب من كل كلمة بحذر، لأن كل كلمة خزينة روح صغيرة، حية، تتنفس، وتمرض، وتندم، وتبكى إذا نُقلت خطأ أو بدون حرص أو بلا مبالاة. وعند الترجمة إذا نحن نقلنا كلمة بدون دقة نكون كأولئك الذين يرشون ماء النار على وجه حسناء حلوة، تشوه قسماتها، ونتركها، فتمشى وتنقل إلى الآخرين صورة محرقة.

ربما تقبل الكلمات أن تغير موطنها لكنها لا تحب أن تغير نفسها إن أمكن. ولهذا يجب على المترجم -عند نقل نص من لغة إلى أخرى- أن يقترب من كل كلمة بتقدير، وأن يتعرف إلى تاريخها ويحس روحها. فإذا نظرت إلى كلمة فاعلم أنك ترمق حياة كاملة وتاريخاً طويلاً وخريطة وراثية يجب أن تستأذن قبل أن تدخل إلى عالمها، فإن أذنت لك.. ترجمها، بعد أن تهيئ لها كل الوسائل لكى لا تشعر أنها غريبة فى حياتها الجديدة ■





تنعى مجلة الألسن للترجمة ببالغ الأسى رحيل المترجم الكبير الأستاذ أحمد عمر شاهين الذى كان من أوائل المشاركين فى إصدارها، إيماناً منه بمشروعنا الثقافى وتواصلاً مع أية بادرة تنشد الرقى الفكرى. ذكراه لن تنمحى صديقاً رقيقاً عزيزاً محبباً إلى قلوبنا.



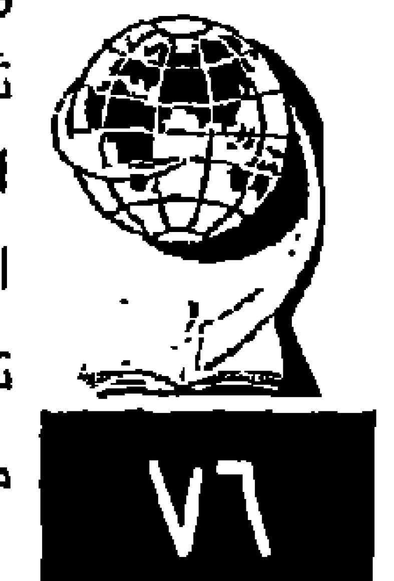
فن الترجمة وعدة الأسطى(١)

د. طه محمود طه

عندما دعيت بمناسبة صدور العدد الأول من مجلة الألسن للترجمة خشيت أن أكون ممن ينطبق عليهم المثل الشعبي "يبيع الميه في حارة السقايين" أو كما يقول المثل الإنجليزي "كمن يبيع الفحم في نيوكاسل" أو كمن دخل عرين الأسود، ولكن خفف الأمر عليَّ صلتي الحميمة والطيبة بأساتذة كلية الألسن، فقد أسهموا بالترجمة من لغات مختلفة معي إبان إشرافي على سلسلة "من المسرح العالمي"، الكويت، لمدة اثنتي عشر سنة، من قسم اللغة الروسية، والإيطالية والفرنسية.

لم أبدأ حياتي العلمية مترجماً، ولكن بدأت باحثاً في الأدب الإنجليزي والنقد والحضارة، وقادني البحث - أو ورطني - في الترجمة، فصدر لي "القصة في الأدب الإنجليزي من بيوولف حتى فينيجانزويك (١٩٦٤)، وكان هذا الكتاب خلفية عريضة لأدب الراوية في اللغة الإنجليزية، ومن بعده صدر لي "أعلام الرواية في القرن العشرين" (١٩٦٦)، واخترت للدراسة خمسة من أعلامها، وهم: إدوارد مورجان فورستر، وڤيرچينيا وولف، وديفيد هربرت لورنس، وجوزيف كونراد، والدوس هكسلي، ولم يكن چويس من بين هؤلاء نظراً لصعوبة أعماله؛ وتوقفت عن النشر لأبحاثي حتى أنجزت "موسوعة چيمس چويس" الكويت (١٩٧٤)، وفي هذه الموسوعة درست حياة حياة چيمس چويس وفنه الروائي وترجمت أجزاء طويلة من روايته الأولى "صورة للفنان في شبابه"، وقصتين من مجموعته القصصية "أيرلنديون من دبلن"، وأجزاء من روايتيه "عوليس" و"فينيجانزويك"، ثم توقفت عن النشر، وقد أصبحت حصيلتي من مفردات اللغة العربية والإنجليزية لا بأس بها، ووجدت نفسي صاحب لسان عربي ولسان إنجليزي ونصف لسان فرنسي ونصف لسان لاتيني.

وفي عام ١٩٨٢ -واحتفالاً بمرور مائة عام على مولد چيمس چويس، وفي مدينة دبلن- مسقط رأسه- تقدمت للمؤتمر الدولي الثامن بترجمتي الكاملة لروايته "عوليس" التي نشرت في القاهرة في طبعتها الأولى ١٩٨٢، عن المركز العربي للبحث والنشر، وعند صدور أبحاث أكاديمية في أميركا وأوروبا تشير إلى أخطاء مطبعية في الرواية بلغت أكثر من ثلاثة آلاف خطأ!، وصدرت طبعة ضخمة للرواية وضعت النص القديم وفي مقابله النص المنقح المقترح (على ضوء الدراسة التي قام بها هانز جابلر) في ثلاثة أجزاء ضخمة(٢). فراجعت ترجمتي من أولها إلى آخرها، ولم أجد ما يبرر احتساب كثير من الأخطاء المطبعية مثل حذف نقطة أو وضع فاصلة وبعض علامات الترقيم خاصة في السيل الجارف من مونولوج مسز بلوم في الفصل الأخير من الرواية، ولكني عدلت ما رأيت فيه إفادة للرواية مترجمة، وصدرت الطبعة الثانية المنقحة (١٩٩٤) عن الدار العربية.



وطوال هذه الفترة كنت مشغولاً بمآزق ومزالق الترجمة، فقد كنت أترجم عملاق الأدب الإنجليزي في القرن العشرين، وكنت أعلم أن قاموسه اللغوي محيط موسوعي، فقد بلغت المفردات اللغوية في "ستيفن بطلاً" ٨٧٤٠ كلمة، وفي "صورة الفنان" ٩٢٧٢ كلمة، وفي "عوليس" ٢٩٨٩٩ كلمة، وفي فينيجانزويك ٦٣٩٢٨، وإن كانت الأخيرة في مجموع كلماتها أقل من عوليس، فقد بلغت في عوليس ٢٦٠٤٣٠، وفي فينيجانزويك ٢١٨٠٧٦. وكنت أعلم من الدراسات النقدية واللغوية أن هواية جويس هي التنقيب في المعاجم عما يريده من مفردات (معجم سكيت لأصول الكلمات الإنجليزية) فكان جويس -لدقته في التعبير- لا يلجأ للتكرار، بل إلى استعمال المترادفات في اللغة، فمن فهرس كلمات عوليس نعلم أن نصف مفرداته اللغوية استعمل مرة واحدة، وهذا يدل على حرصه الشديد في انتقاء الكلمة المناسبة في سياقها المناسب، وسُئل جويس ذات مرة -وكان يبدو عليه الانشغال الشديد- ما الذي يشغل بالك؟ فقال: أنا مشغول بكتابة جملة وعندي جميع كلماتها، فقال السائل: وما المشكلة إذن؟ فقال جويس: ترتيب الكلمات في الجملة! ولما ذهب بمجموعته القصصية إلى الناشر وحاول الناشر أن يعبث في النص رفض جويس بحسم ولهذا نصف أسلوبه في الكتابة بأنه أسلوب "مدقق مقتر" scrupulous meanness، فشرعت في جمع مادة لقاموس إنجليزي/عربي، عربي/ إنجليزي للمترادفات والأضداد، يصدر قريباً من دار لونجمان في أكثر من ١٢٠٠ صفحة في مجلدين، ولإعداد هذا القاموس كنت أجمع المترادفات في اللغة الإنجليزية والعربية من عدة مصادر معجمية وأهمها تاج العروس للزبيدي ولسان العرب لابن منظور وغيرهما، ومن الإنجليزية من عدة مصادر أهمها معجم كولينز للمترادفات وويبستر الكبير وغيرهما، ومن طول خبرتي -أثناء إشرافي على سلسلة من المسرح العالمي- وجدت أن الشعر والنصوص النثرية لا تشكل صعوبة في الترجمة بقدر ما يشكل الأسلوب المسرحي خاصة في أعمال شان أوكيسي وصامويل بيكيت، لماذا؟ لأن النص المسرحي أو الروائي الطويل -أياً كان- يساعد المترجم على تحديد دقة اللفظ في الجملة الطويلة من السياق، وحدود المترجم هنا واسعة إلى حد ما، ويسهل التصرف في الترجمة، أما النص

المسرحى فهو كطلقات المدفع الرشاش، فجمله شديدة الإيجاز أو ما نسميه بالأسلوب التلغرافى، ويقول فورستر: أسلوب الرواية الجديد هو أسلوب التلغرافات والغضب Telegrams and anger، يغلب على هذه اللغة اللغة العامية الدارجة السوقية slang، هنا يجب التدقيق فى المراد من اللفظ، خذ مثالاً على ذلك:

إذا قال المتحدث: Iam going to have a butcher، فإذا نظر المترجم لكلمة Butcher فى القاموس فسيجد أن معناها: قصاب/جزار، ولكن المعنى المقصود هنا هو نظره، لماذا؟ لأن هذه العبارة مستقاة مما يعرف فى اللغة الإنجليزية باللغة الدارجة (السوقية) أو الأرجوت Argot أو لغة الغجر واللصوص والعيارين والشطار أو ما يعرف بلغة "السيم" عند بعض الطوائف الحرفية وغيرهم. وفى اللغة الإنجليزية صدرت أربعة مراجع كبيرة الحجم من تأليف إيريك بارترتدج فى هذه اللغة SLANG، أو ما يطلق عليه "شعر الرجل الفقير" والأمثلة كثيرة بعضها منظوم والآخر يستعمل بمعنى خاص، وفى اللغة المنظومة يكتفى المتحدث بذكر الكلمة الأولى الأساسية، ويكمل السامع باقى العبارة، مثلاً:

Loaf of bread=head فيعرف السامع أن كلمة loaf تعنى كلمة head وعادة ما يكون قصد المتحدث "شغّل رأسك أو فكّر". ولكن إذا استعمل المتحدث A Lump of lead=head فهو يعنى كتلة من الرصاص، ويشعر السامع أنه يسخر منه، ويدعوه إلى استعمال كتلة الرصاص التى فى رأسه! والأمثلة من هذه اللغة الدارجة المنظومة كثيرة سواء فى إنجلترا وأميريكا وأستراليا ونيوزيلانده، وربما يجد المترجم صعوبة أو استحالة فى الوصول إلى المعنى المراد من المعاجم العادية، ويلزمه معرفة قدر كبير من هذا النوع من لغة التخاطب غير الرسمية، فى الملابس والحياة الاجتماعية والمشروبات .. الخ.

ونبدأ بالزوجة فلها تعبيرات فى الإنجليزية عديدة منها:

زوجة	Joy of my life=wife
مسز	Plates and dishes=Missus
زوجة	Trouble and strife=wife
زوجة	Struggle and strife= wife
زوجة	War and strife= wife
زوجة	Fork and knife=wife

ومن أجزاء أو قطع الملابس ما يلى:

بدلة	Fiddle and flute=suit
بدلة	Tin of fruit=suit
بدلة	Piccolo and flute=suit
ربطة عنق	Spider and fly=tie
ربطة عنق	Pig's fry=tie
ياقة	Oxford Scholar=collar
قبعة	Lean and fat=hat
قبعة	This and that=hat
قبعة	Hard and flat=hat
جوارب	Till burry ducks=socks
جوارب	Almond rocks=socks
قلنسوة	Baby's pap=cap
قميص	Dicky dirt=shirt
صديرى	East and west=vest
زرار	Hook of mutton=button
حذاء	How do you do=shoe
سروال/ بنطلون	Jolly rousers=trousers

ومن أجزاء الجسم البشرى نجد:

بطن، كرش	Ned Kelly=belly
رأس	Loaf of bread=head
رأس	Lump of lead=head
عيون، عين	Mince pies=eyes
إصبع	Lean and linger=finger
أنف	I suppose=nose
أنف مخطم (شهيق وزفير)	In and out=snout
يد	Ivory band=hand
أذن	King Lear=ear
فم	North and South=mouth
قبضة اليد	Oliver Twist=fist
أصابع القدم	Oscar Joes=toes
ذقن	Out and in=chin
أقدام	Plates of meat=feet
أنف (فى حمرة الياقوت من السكر والعربدة)	Ruby rose=nose
آذان	Sighs and tears=ears
فخذين	Songs and sighs=thighs
الجسم	Tom noddy= The body
صدر	very best=chest
الرأس	Alive or dead=head
الشفتان	Apple pips=lips
الساقان، أرجل	Bacon and eggs=legs
الركبتان	Bugs and fleas=knees
الركبتان	High Seas=Knees
رقبة، عنق	By the beck=neck
عنق	Half a peck=neck
حلق، بلعوم	Hairy goat=throat
ظهر	Hammer and tack=back
أسنان	Hampstead Heath=teeth
لسان	Heart and lung=tongue
القلب	Horse and Cart=heart

تزخر العامية بكثير من التعابير الاصطلاحية الأخرى التى تعبر عن مناخ مختلفة من الحياة العامة نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر:



فقير أو معدم أو كما نقول بالعامية على الحديدة أو على البلاطة.	On the floor=poor
بيت، منزل	Pope of Rome=home
صوت	Rolls Royce=voice
ترزى	Sinbad tne sailor=tailor
نقود، فلوس	sugar and honey=money
حرامى، لص	tea leaf=thief
فراش، سرير	Uncle Ned=bed
شاى	you and me=tea
طاولة	Cain and Abel=table
ضحكة، يضحك	cow and calf=laugh
ورود وأزهار	early happy hours=flowers
شارب/ شنب	whip and lash=moustache
عدة لصوص المنازل أو الميكانيكى	April fools=tools
ترام	Bread and jam=tools

عدد لا بأس به من هذه التعابير يشير إلى اليهودى Jew وغالباً من يقترن بها كلمة two*(٣) مثل:

يهودى	Quarter to two=jew
يهودى	Four by two=jew
يهودى	Ten to two=jew
يهودى	Pot of glue=jew
يهودى	Half past two=jew
	Kangaroo

ولا يحظى دين آخر بمثل ما حظيت به اليهودية من تعبيرات من هذا النوع إلا ما سكه جويس وهو يشير إلى الألمان:

Germ Huns=Germans

ويعنى به جراثيم الهون (المغول).

كما تشير بعض التعابير إلى اليدية Yiddish وهى لغة يهود الاتحاد السوفييتى سابقاً وتكثر بها الكلمات العبرية:

عبرى	Saucepan lid=Yid

الحوار الذى يرد فى الروايات أو المسرحيات لا يخلو من استعمالات اللغة العامية وخاصة فى الحانات والمشارب المنتشرة فى أوروبا وأمريكا، أحياناً- بين أصحاب الكلمة المكتوبة من مثقفين وصحافيين يتبارى بعضهم فى الحذلقة والتقعر فى استعمال تعابير اصطلاحية قلما ترصدها المعاجم، ومثال على ذلك ما جاء فى عوليس لجيمس جويس فى فصل منها يصور ما يدور فى دار صحيفة مسائية بين محررى الصفحة الأدبية. يقول واحد منهم لمحدثه بلغة يشوبها لهجة تحدٍ:

I have a lance to break with you.

تبدو العبارة لأول وهلة أنها سهلة فى ترجمتها إلى العربية ولكنها فى واقع الأمر عسيرة ما لم يكن للمترجم دراية وعلم بمباراة النزال فى الطعن بالمزاريق أو الرماح الطويلة أيام العصور الوسطى كما فى فيلم ايفانهو لرواية أوسكار وايلد -التعبير الذى أوردناه ينم عن التحدى بين فارسين من فرسان الكلمة أو محاربين- كل منهما متحصن داخل درعه الحديدى ورأسه داخل خوذة لا يرى إلا من خلال ما تسمى بالبيضة يرفعها كشراعة (شباك) ليرى ما أمامه بوضوح ثم ينزلها ساعة الهجوم على خصمه عندما يعطى الملك إشارة بيده -ويتقابل الخصمان والمزاريق مشرعة ويحاول كل منهما أن يسقط الآخر من على صهوة جواده بطعنه فى صدره. إن نجح أصبح الفائز، وإن انكسر رمحه فله أن يستعمل أداة نزال أخرى مثل الكرة الحديدية المثبتة فى سلسلة مثبتة فى قضيب من الحديد يضرب بها منافسه ليسقطه من على حصانه. لا تنتهى المعركة بقتل أحدهما للآخر بل بإسقاطه من على ظهر جواده. وبعد كل هذه الخلفية التاريخية كيف يستطيع المترجم نقل كل أو بعض هذه الأجواء من الكلمات البسيطة فى العبارة. أرجو أن أكون قد نجحت فى نقلها فى هذه الترجمة العربية؛ وهى: "لدى رغبة فى أن أعجِم عودك"

وعبارة أخرى من متحذلق إيرلندى فى حانة يتوعد فيها بإنزال كارثة على رأس شخص ما؛ فيقول فيها:

I'll tickle his catastrophe

وترجمتها "سأعجل بحائجته"

وعبارة أخرى من متحذلق آخر يرسم بكلماته صورة لرجل متوسط الحال عضه الجوع بنابه وهو يلتهم طعامه كطير جارح، فقال:

Eating and half the grub hanging out of his gob.

كلمة grub تعنى دودة أو يرقة دودية وتستعمل كفعل فى ينبش أو ينكث الأرض بحثاً عن طعام ومنها gobble يلتهم. وكلمة gob فى المصطلح العامى تعنى الفم أو منقار الطائر. وتأخذ الصورة فى التشكل ونجد أنفسنا أمام طائر جارح يلتهم أحشاء فريسته، ومصارين صيده تتدلى من منقاره.

ويمكن ترجمة الجملة إلى:

"يأكل ونصف دودته/زاده يتدلى من منسره/منقاره/فمه."

والمنسر هو المنقار للطير الجارح، ويمكن استعمال كلمة نسيرة بدلاً من كلمة دودة.

أما النثر الروائى فتصعب الترجمة الدقيقة إذا كانت العبارة من كلمة واحدة أو كلمتين، وخاصة فى تيار الوعى الذى يستعمل فى القرن العشرين، الأمثلة كثيرة منها:

كلمة Celestials، فهذه الكلمة فى معناها المعروف سمائى، ولكنها فى هذا السياق الذى وردت فيه تعنى الصينيين، وهى كما ترى بعيدة عن المعنى المتعارف عليه والشائع المتداول، وكذلك كلمة walken، وتستعمل فى الأسلوب الشاعرى، وتعنى السماء، فإذا ترجمتها إلى العربية، وقلنا سماء، فبماذا نترجم كلمة heaven أو sky ! وبالبحث فى المعاجم -خاصة معاجم المترادفات- وجدنا أن أنسب كلمة لترجمتها هى الوقيع، وكذلك



كلمة simple، فالمعنى المعجمي يعني "بسيط"، ولكن صيغة الجمع تعني مفردات الأدوية!

ولكي نترجم أديباً متمرساً أمثال بروست أو جويس أو ديكنز أو من الشعراء لشكسبير أو ميلتون أو لورنس ستيرن أو اوسكار وايلد على سبيل المثال، فلابد من توخي الحرص في انتقاء الكلمة الدقيقة الدالة على مراد الأديب، وذلك بالاستعانة بمعجم أو عدة معاجم، فمن المعاجم ما يعطي كيفية نطق الكلمة، فلابد للمترجم من أن يمتلك حساً مرهفاً وأذناً تستطيع التمييز بين الأصوات التي تكوّن الكلمة أو العبارة أو الكلمة المدغمة مثل: a pun والأخرى upon، فالأولى تعني التورية والثانية حرف جر يعني فوق/ على، وكلمة sole، soul، فالأولى تعني نعل حذاء والثانية معناها روح! وعندما يقول شكسبير على لسان إحدى شخصياته:

I am a mender of souls/soles."

لا تعرف إذا كان يقصد: إني أصلح النفوس أو النعال؟!

ولهذا كان جويس يصر على أن يتأمل القارئ في رسم حروف الكلمات التي على السطر، وهو ما يطلق عليه:

verbivocovisual وترجمتها=كلامسموعمرئي

=كلام+مسموع+مرئي.

ومثال آخر:

إذا قال أحدهم إن شخصاً ما كان أول من:

The first to bear arms

قد تترجم إلى: أول من حمل السلاح أو أول من شمر عن ساعديه، ولكن كلمة bear قد تكون bare وتعني يشمر، وكلمة arms قد تعني ذراعيه أو سلاحه، وتصبح الجملة هنا: أول من شمر عن ذراعيه أو أول من حزم أمره (والسبب أن التشمير عن الذراعين يصلح لبيئة غربية، أما حزم الأمر -لمن يرتدون الملابس الفضفاضة فخاص ببيئتنا الريفية التي اعتادت على الجلباب حول الوسط استعداداً للعمل).

وعندما يقول الإنجليزي: All is grit that goes into his mill وترجمتها: "كل ما يدخل طاحونة حصى/حصباء". ويصلح هذا المثل لأي بيئة، ولكن إذا استعمل هذا المثل في بيئة ساحلية يشتغل أهلها بصيد السمك، يصبح المثل:

All is fish that goes into his net وترجمته: "كل ما يدخل شبكته سمك" ويمكننا أن نترجم المثلين إلى لغة عامية دارجة/ سوقية:

"كله عند العرب صابون"، "له معدة تهضم الزلط".

ونحن نقول: أكلنا عيشاً وملحاً، ويقولون في الغرب: "أكلنا عيشاً وزبداً"، ونحن نقول: "القطة لها سبعة أرواح" وهم يقولون: "لها تسعة أرواح"!

فالترجمة إذن لم تعد مسألة فهلوة تستطيع الشاطرة فيها أن تغزل برجل حمار، ولا كل فلاح يروي أرضه بشادوف أو طنبور، فلن ينفع الشادوف ولا الطنبور في ري مئات بل آلاف الأفدنة في مشروع توشكى ولا في القرى الذكية في عصرنا الحديث الذي يستعمل الكمبيوتر والانترنت، ولن يستطيع المترجم الفهلوي أن يترجم نصاً ويصنع من الفسيخ شربات، حتى لو لجأ إلى استعمال مكسبات الطعم والرائحة واللون فسيتهم بالغش التجاري، فلكل فن من الفنون قواعده الخاصة به حتى في الأجهزة المنزلية، فلكل آلة كتيب يرشد المستعمل إلى قواعد التشغيل، ولابد لهذه القواعد أن تتبع بدقة، حتى لو كان الأمر يتعلق بتحضير وجبة طعام.

فكلمة cut في اللغة الإنجليزية -مثلاً- تعتبر كلمة مستوعبة لجمع من المعاني، وأبسطها: القطع/ التخلص من..، ولكن إذا أردنا أن نقول: يستأصل اللوزتين extirpate ويجتث/يقتلع uproot، يخلع من الجذور Eradicate، يبتر amputate، يزيل remove، يختصر cut short، وعلى المترجم أن يتمهل في ترجمة: "يقطع برأي، أو يقطع الطريق"

وأي مترجم أو من يعرف الإنجليزية يدرك معنى كلمة bastard وتعني نَغْل/ ابن زنا.. ولكن إذا جاءت كصفة في التعبير bastardfile فهنا تعني "مبرد خشن".

كنت أقوم بلصق ورق على حائط صالة شقتي، وقرأت التعليمات المرفقة لتحضير الغراء اللاصق، ووجدت كلمة size وظننت أنني أعرف معناها وهو حجم -وأنا أستاذ اللغة الإنجليزية- وعندما أعدت قراءة التعليمات جاءت عبارة: "إذا كان الحائط خشناً أو به بعض التشققات فعليك أن to size الحائط، ففكرت: ما المقصود بـto size، فالحائط مسطح، فكيف يمكن تحجيمه، واتضح لي -بعد استشارة المعجم- أن المقصود هو دهان الحائط مرة أو مرتين قبل لصق الورق، وكأنك قد استعملت المادة اللاصقة كنوع من المعجون لمعالجة التشققات قبل لصق الورق.

وكلمة fly تعني ذبابة أو يطير، ولكنها تعني أزرار فتحة السروال your/fly is/open، وكلمة Cotton لا تعني "قطن" فحسب، بل "يتملق" في to cotton، وكلمة repair تعني يصلح أو يرمم، وفي سياق آخر تعني توجه أو قصد أو فزع إلى. وكلمة neat وتعني "منظم"، "مرتب"، "صاف"، ولكن المعجم يعطي أول معنى لها وهو cow وتعني بقرة!

والعبارة التالية من رواية "عوليس" لجويس في أول الفصل ١٢ ص٣١١ من الترجمة العربية، ط٢: ولم أتقيد فيها بفصحى اللغة العربية، لأن المتحدث يعمل أجيراً في تنظيف المداخن وهو يتحدث مع مخبر يحمل أمراً باستدعاء وإحضار رجل للإدارة العامة للمباحث (والأسلوب قمنا بترجمته بلغة عامية/دارجة) والمتحدث هنا هو المخبر، يقول:

"كنت واقف ادردش مع تروى العجوز من ش. د. ع. (شرطة دبلن العاصمة) على ناصية شارع أربورهيل هناك، إلا والملعون منظف المداخن جاي، وكان قرّب يخرق عيني بعدته، وبصيت له علشان أنزل عليه بلساني وإذا بي أشوف من يتسكع ناحية ستوني بارتر، أتاريه هو جوهانيز نفسه.



– هالو چو، أنا قلت له. كيف أحوالك؟ شفت هذا الملعون منظف المداخن كان رايح يقلع عيني بفرشته؟

– حظ مهبب، قال چو. مين البيضان العجوز اللي كنت بتتكلم معاه؟

– العجوز تروى، قلت له، كان في البوليس. أنا باشاور عقلي واقبض على الراجل ده بتهمة سد الطريق بمقشاته وسلالمه.

– ماذا تفعل في هذه الناحية؟ قال چو.

– ولا حاجة أبداً، قلت. أصل فيه حرامي تعلب كبير لئيم هناك جنب كنيسة المعسكر عند ناصية حارة عشة الفراخ، كان تروى العجوز لتوه بيعطيني معلومات عنه –شال كمية معتبرة من السكر والشاى كان عليه أن يدفع تمنها –تلات شلنات كل أسبوع قال عنده دخل ثابت من أرض في محافظة داون من واحد في حجم عقلة الصباع اسمه موسى هيرزوج عندك هناك قرب شارع هيتسبرى.

– معذور! قال چو.

– تمام، قلت أنا. حته من طَرْفه.. (يشير إلى أنه يهودى مختون).

هل على المترجم أن يترجم معاني الأعلام في العمل الأدبي؟ مثلاً إذا كان اسم البطل ڤيكتور Victor هل يترجم إلى منتصر أو ناصر أو منصور؟ أرى أنه يمكن ترجمة الاسم دون إخلال كبير بمعناه في لغته الأصلية، فالقاعدة العامة أن يحتفظ المترجم بأسماء الشخصيات كما تنطق في لغتها الأصلية، ونقلها بحروف عربية، ويجوز للمترجم في بعض الحالات أن يترجم معناها، فقد ورد اسم Blazes Boylan وهو شاب مستهتر "يتحرق شوقاً إلى زوجة مستر بلوم بطل رواية عوليس، ويشير إليه جويس بأنه:

Boylan with impatience

ولأنه كان مثلا إبليس قمت بترجمته إلى "إبليسيز" بويلان، لأن كلمة Blazes تعني "لهب"، وكان من الممكن ترجمة اسم مستر بلوم إلى السيد "زاهر" أو "الورداني"، وفي الرواية شخصية أخرى وهو مستر Keyes وهو تاجر شاي وين، وعلامة تجارته مفتاحان متقاطعان، ورأيت أن أترجم اسمه إلى كلين، وهي من الفارسية تحريف لكلمة إقليد، ومنها نقول: "مقاليد الحكم"، واسم آخر لقس كاثوليكي اسمه الأب Love، ولكنه ليس اسماً على مسمى، فاكتفيت بترجمة الاسم إلى الأب محب، مع أنه لا يمارس حب بني جلدته!

المختصرات:

أدرك الصينيون أنهم مقبلون على حضارة القرن الحادي والعشرين، فقاموا باختصار رسوم لغتهم –التي كان يبلغ عدد حروفها ثلاثة آلاف رسم– إلى النصف تقريباً، وفي اللغة الإنجليزية كثيراً ما نقوم باختصارات عديدة لاختصار الوقت والمساحة، ونجحنا في اختصار كلمات كثيرة في اللغة العربية مثل د=دكتور، م=مهندس، كو=اختصار كومباني، ومصطلحات الكهرباء مثل: w =وات، A =أمبير، V =ڤولت. L.V =ضغط منخفض، H.T =ضغط عال، P.T =قرش، ولكننا لم ننجح في اختصار لغة تكنولوچيا الاتصال، كما تتطلب السرعة المذهلة في وسائل الاتصال ويا ليتنا نفعل! فقد بدأ الغرب –على سبيل المثال– بمصطلح تكنولوچيا المعلومات مثل:

Information Technology واختصرت إلى InfoTech وأخيراً اختزلت إلى I.T.

وكذلك التعبير:

Internet Service Provider أصبح I. S. P. = قاعدة بيانات الانترنت

ويلزمنا كمترجمين سلسلة من القواميس: التجاري، الجغرافي، علم النفس ومصطلحاته، مثل السلسلة التي كانت تنشرها دار بيليكان وبنجوين التي كانت تصدر تباعاً باللغة الإنجليزية، كما ينقصنا قواعد بيانات لمفردات علم الحاسب الآلي والتكنولوچيا المتقدمة باللغة العربية قبل أن نفكر في تصميم البرمجيات.

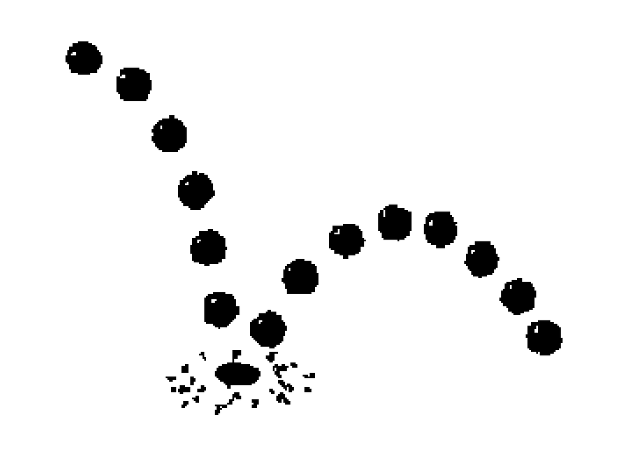
وفي نهاية تطوافي في هذه الرحلة، التي أرجو ألا تكون ثقيلة مملة، أردت نقل بعض خبرتي القليلة في مزالق ومآزق الترجمة، وهي دعوة لاكتساب المترجم خبرات الحياة التي يترجم منها وإليها.

الهوامش:

* ملحوظة: كلمة Two تنطق djew

(١) الأسطى لفظ فارسي/ تركي، وعربت (الأستاذ) ولكن العوام ردوها إلى أصلها كما أشار العلامة أحمد تيمور في معجمه.

(٢) انظر: قراصنة چيمس جويس، أخبار الأدب (البستان) ع ٦٠٦ في ٢٠٠١/٤/٢٢.





رفاعة الطهطاوي يرى محمد علي وأسرته

بترجمة فولتير مؤرخاً

د. أنور لوقا

قضى رفاعة الطهطاوي في باريس خمس سنوات (١٨٢٦ - ١٨٣١). ولعل أخطر ما لفت نظره هو الحرية السياسية التي ينعم بها الفرنسيون. فاستفهم عن نظام الحكم، وفهمه، وتعمق التعريف الرسمي بالتمثيل النيابي وبحقوق المواطن ووجباته، وأبدى إعجابه بأسلوب العقل في التوصل إلى العدل. لذا لم يتردد في كتاب رحلته "تخليص الإبريز في تلخيص باريز" - بعد وصفه التمهيدي لجغرافية المكان ولخصال أهله - في أن يفرد الفصل الثالث لحديث مستفيض عن "تدبير الدولة الفرنساوية". ويتضح بحث رفاعة عن "العدل" في تنبيه قارئه إلى حدود سلطة ملك فرنسا. فعن الحاكم يصدر العدل أو الظلم. ومن هنا كانت ترجمته لعنوان الدستور الفرنسي La Charte Constitutionnelle بكلمة "الشرطة". لقد نحتها من فكرة "الشرط" العربية لنقل الكلمة الفرنسية بجرسها الأصلي الذي توسم فيه إبراز المعنى الذي اهتدى إليه، وأصبح مقصوده، أي التزام الحاكم بأحكام ذلك الدستور. ويقول في تقديم ترجمته الكاملة لنصوص الدستور الفرنسي:

"والكتاب المذكور - الذي فيه هذا القانون - يسمى الشرطة، ومعناها في اللغة اللاطينية ورقة ثم تسومح فيها، فأطلقت على السجل المكتوب فيه الأحكام المقيدة. فلنذكره لك، وإن كان غالب ما فيه ليس في كتاب الله تعالى، ولا في سنة رسول الله صلى الله عليه وسلم، لتعرف كيف قد حكمت عقولهم بأن العدل والإنصاف من أسباب تعمير الممالك وراحة العباد، وكيف انقادت الحكام والرعايا لذلك، حتى عمرت بلادهم، وكثرت معارفهم، وتراكم غناهم، وارتاحت قلوبهم، فلا تسمع فيهم من يشكو ظلماً أبداً. (...)

ومن ذلك يتضح لك أن ملك فرنسا ليس مطلق التصرف، وأن السياسة الفرنساوية هي قانون مقيد بحيث إن الحاكم هو الملك بشرط أن يعمل بما هو مذكور في القوانين التي يرضى بها أهل الدواوين"(١).

وقبل أن يغادر الطهطاوي باريس، شهد أحداث ثورة ١٨٣٠ التي مكنت الشعب الفرنسي خلال بضعة أيام من تغيير الملك وتغيير نظام الحكم، فحرص على استيفاء موضوعه - وهو "حقوق الفرنساوية الآن بعد ١٨٣١ من الميلاد وتصليح الشرطة" (ص ١٥٢ - ١٥٤)، وأضاف لكتابه "مقالة" جديدة من سبعة فصول تروي بالوثائق "ما وقع من الفتنة في فرنسا وعزل الملك قبل رجوعنا إلى مصر" (ص٢٥٢ - ٢٧٥).

ولا شك أن إطناب "تخليص الإبريز" في معالجة موضوع العدل السياسي وتدبير الدولة، و"حقوق الفرنساوية بعضهم على بعض"، قد حدا بكثير من الأقلام حالياً إلى المناداة برفاعة الطهطاوي زعيماً للحرية، ورائداً للديمقراطية والنظام النيابي في البلاد العربية. *ولكن ذلك الاستقطاب لا يستقيم والواقع الذي اجتازه الطهطاوي في بلاده*(٢).

عندما عاد إلى مصر، حاملاً مخطوط كتابه "تخليص الإبريز في تلخيص باريز"، هاله الفرق بين بطش الوالي الرهيب على ضفاف النيل وبين ما خبره من سيادة الحرية والإخاء والمساواة في فرنسا، حيث تنطق الصحافة بلسان رأي عام متيقظ وتأبى أي مساس بحقوقها(٣). فقد كان محمد علي(٤) مطلق التصرف في أمور مصر. كلمته هي النافذة. ولتوطيد سلطته - رغم تبعيته الرسمية لتركيا - أمام دولة شديدة البأس، باستثمار الأرض التي احتكرها، واعتصار طاقات الناس وأرزاقهم، واستمداد القوة الضاربة من أبناء البلد يجندهم قسراً، ومن الصناعات والعلوم الأوربية - أو التكنولوجيا الحديثة كما يقال اليوم. تدجج بكل سلاح لإرساء قواعد حكمه المستبد، وبسط هيمنته على البلدان المجاورة جنوباً وشرقاً وشمالاً، فضم السودان والحجاز، وتصدى جيشه في سوريا لجيش السلطان العثماني.

والطهطاوي مدين "لولي النعم" بمصيره الجديد، فلم يعترض، ولم يقاوم - ولم يكن هناك مكان للمعارضة أو المقاومة - وإنما أدرك أن عليه توعية الشعب بحقوقه عن طريق التعليم ونشر المعارف، وتوعية الوالي بواجباته عن طريق الترشيد، بالحكمة والموعظة الحسنة. تأقلم الطهطاوي بظروف بلاده، وطوع لتطوير الأوضاع دور الوسيط الذي لم يكن له بد من الاضطلاع به بعد أن اضطرته الرحلة للموازنة الدائمة - وصورة "الميزان" لا تفارقه في كل ما يرادف عندنا ظواهر الفكر أو النقد أو الإصلاح - فقد جعل "تمدن الوطن" غايته على المدى الطويل(٥).

وفي سبيل التجديد، خاض رفاعة الطهطاوي، عقب وصوله إلى القاهرة، المعركة المحتدمة بين شيوخ الأزهر القدامى المتزمتين وبين أستاذه حسن العطار، الذي حظي برعاية محمد علي لاتجاهه التقدمي فرقاه إلى منصب "شيخ الأزهر" وسط دسائس خصومه. واستجاب محمد علي لرجاء من حسن العطار بنشر رحلة الطهطاوي، وفي صدرها تقريظ منه بوصفه "شيخ الإسلام" فتح لها الطريق. وكان محمد علي يجهل العربية، فأخرجت له مطبعة بولاق ترجمة تركية للكتاب سنة ١٨٣٩، بقلم رستم أفندي بسيم، وبعنوان "سفارة نامه ى رفاعة بك".

والثابت من شهادات المعاصرين أن محمد علي - الذي لم



يتعلم فى المدارس - كان يلتقط من كل أجنبى أو دبلوماسى يزوره ما يتحرق إلى استطلاعه عن الآخرين من أساليب معيشة الناس، وأنواع منتجاتهم، وممارسات الحكومة فى معاملتهم، كما كان يسأل عن أهم الكتب وأنفعها لتحقيق أغراضه. ويقال إن ناصحاً من هؤلاء نصحه بقراءة كتاب "الأمير" لمكيافيلى (Mackiavelli) داهية عصر النهضة فى إيطاليا. فكلف بترجمة هذا الكتاب "دون رفائيل زاخور" - وهو سورى من الروم الكاثوليك يجيد الإيطالية وكان "المترجم الأول" بالديوان فى القاهرة أثناء الحملة الفرنسية على مصر، ذلك المجلس الاستشارى الذى ألفه بونابرت من بعض العلماء. ولم يكن "دون رفائيل" يعرف التركية، فنقل كتاب "الأمير" إلى العربية، ومازالت مخطوطته محفوظة بدار الكتب المصرية، صوّر مقدمتها جمال الدين الشيال (فى كتابه: *تاريخ الترجمة والحركة الثقافية فى مصر فى عصر محمد على*، القاهرة، دار الفكر العربى، ١٩٥١)، وفيها النص على أنها تنفيذ لأمر محمد على. ومن العربية تُرجم الكتاب إلى التركية.

ويزيّن مكيافيلى لكل أمير يريد الاستقرار فى دولته أن يتوسل لتدعيمها كل الوسائل - أخلاقية وغير أخلاقية - فيتخلص من أعدائه ومنافسيه، ويستأصل شأفة التكتلات القائمة بين الأشراف أو العتاة، ويمكر ويغدر، ويستخدم العنف لتوسيع سلطانه، وتوفير مقدراته، وفرض سياسته. وكان محمد على قد نهج هذا النهج، فلم يجد فى كتاب مكيافيلى ما كان يتوقعه من الجرأة، ويقال إنه فضّل عليه "مقدمة ابن خلدون"...

وترجع هذه الأخبار إلى ما قبل رحلة رفاعة الطهطاوى، فترجمة "الأمير" بخط "دون رفائيل" تحمل تاريخ ١٨٢٤ - ١٨٢٥، وقد توفى رفائيل - فى الثانية والسبعين من عمره - سنة عودة الطهطاوى من باريس (١٨٣١). وينبغى ألا ننسى أن الإيطالية كانت اللغة المتوسطية المنتشرة فى مصر - لا الفرنسية - أثناء بدايات محمد على الذى استعان بضباط وأطباء ومدرسين إيطاليين، وبعث بنيقولا مسابكى إلى إيطاليا ليتعلم الطباعة (وكان علماء حملة بونابرت قد استولوا على مطبعة الفاتيكان العربية، وهم فى طريقهم إلى الإسكندرية)، وعاد مسابكى من ميلانو سنة ١٨١٩ - على الأرجح - ومعه المطبعة العربية الحروف، التى أصبحت المطبعة الأميرية ببولاق، وأصبح هو مديرها، وأصدرت سنة ١٨٢٢ أول كتبها وهو قاموس إيطالى - عربى. ولم يتحول المصدر الثقافى فى مصر من إيطاليا إلى فرنسا إلا مع *البعثة الدراسية الكبرى إلى باريس* سنة ١٨٢٦، وكان رفاعة الطهطاوى إمامها(٦).

ولما كانت مهمة الوسيط قد حتمت على الطهطاوى أن يتخصص فى الترجمة، وحببت إليه أن يعتنى بالجغرافيا والتاريخ، وكان - حسب تعبيره - "متولعاً" بهذين العلمين فى باريس، فقد عمد إلى تقديم نموذج آخر من أعلام السياسة ليقتدى به محمد على، كما عمد إلى تقديم نظرة أشمل إلى العالم الخارجى وإلى حياة البشر فى مختلف الآفاق. نستخلص هذا السعى المزدوج إلى التعريف "بالإنسانية" جغرافياً وتاريخياً، إذا استعرضنا قائمة الكتب التى أصدرتها بولاق فى مطلع عصر النهضة (نشرها جمال الدين الشيال فى ختام كتابه المذكور آنفاً) وأحصينا المواضع التى يظهر فيها اسم الطهطاوى. معظم تلك الكتب ترجمات من اللغة الفرنسية، وتتجلى فى تحيز موضوعاتها قيادة رفاعة لحركة الترجمة. لقد شجع نشر الكتب فى علوم الطب والهندسة بموازاة النشاط الملحوظ فى تدريس الطب الحديث بمصر وتأهيل المهندسين(٧). أما هو فلا نجد اسمه إلا على جنسين من "الأجناس الأدبية"، هما "الرحلة"، كـ "سياحة فى أمريكا" و"سياحة فى الهند" (وذلك توسع فى التعريف بالإنسانية غرباً وشرقاً)، و"التاريخ" الذى انتخب أنفع نماذجه للوالى وللأمة.

ونقتصر فى بحثنا هذا على "التاريخ". ويدهشنا أن التاريخ لم يكن "علماً يدرس فى المساجد أو المدارس فى مصر أو غيرها من أجزاء العالم الإسلامى"(٨) حتى أنشأ رفاعة الطهطاوى مدرسة الألسن بالقاهرة، فأدخل هذه المادة وعيّن لها أستاذاً خاصاً(٩). ولعل الهزة التى مست شغاف قلبه حين شهد فى باريس - وهو الذى جاء من منطقة "طيبة" - بعثَ الحضارة المصرية القديمة على يدى شامبليون، هى التى أشرقت فى وعيه بحقيقة التاريخ.

وكان إذ ذاك منهج فولتير فى كتابة التاريخ من أهم معالم الحداثة. فاسترعى التفات الطهطاوى دأب فولتير على اختيار موضوعات كتبه التاريخية من معاصريه الأعلام فى قرنه الثامن عشر، كشارل الثانى عشر ملك السويد وبطرس الأكبر عاهل روسيا، ودأبه على البحث عن الوثائق وعلى وصف أنظمة الحكم التى تؤدى إلى مزيد من رقى الإنسانية(١٠). لذا أسند الطهطاوى فى القاهرة ترجمة هذين الكتابين لأنجب تلاميذه، واضطلع هو بالمراجعة والتصحيح، فصدرت عن مطبعة بولاق سنة ١٨٤١ ترجمة محمد مصطفى البياع بعنوان "مطلع شموس السِّيَر فى وقائع كرلوس الثانى عشر"، وسنة ١٨٥٠ ترجمة أحمد عبيد الطهطاوى بعنوان "الروض الأزهر فى تاريخ بطرس الأكبر"(١١). وإذا كان لمبادرات رفاعة الطهطاوى الفضل فى نقل العديد من عيون كتب التاريخ الأوربى التى طالعها بالفرنسية، مع تصنيفها تحت عناوين عربية وضعها لإبراز مقصوده، مثل "بداية القدماء وهداية الحكماء"(١٢) أو "إتحاف الملوك الألبا بتقدم الجمعيات فى أوربا"(١٣)، فحسبنا مضمون كتابَىْ فولتير دليلاً على منظور رفاعة المؤرخ وغرضه:

يستهل فولتير تاريخه لشارل الثانى عشر ملك السويد (١٦٨٢ - ١٧١٨) بإبداء أمله فى أن يعتبر أمراء العصر بهذه السيرة الفذة التى تصور جنون الحرب والغزو. فقد كانت السويد مملكة قوية ثرية، طمع فيها جيرانها الثلاثة - الدانمرك وبولونيا وروسيا - فهزمهم تباعاً شارل الثانى عشر. ولكن النصر أغراه



ببسط سلطانه حتى تخوم آسيا. فلما هزمه قيصر روسيا، لاذ بتركيا. وبدلاً من العودة سالماً موفوراً إلى بلاده، ألّب الأتراك وسلّحهم ضد الروس. تدهورت أثناء ذلك أحوال السويد الاقتصادية والأمنية، فسارع لانتشالها من وهدتها، إلا أنه هاجم النرويج، فلقى حتفه فى خندق. إنما صلاح الحكومة، وتوفيقها، فى السلام لا فى معارك القتال التى يطلقون عليها اسم "المجد".

وأما بطرس الأكبر (١٦٧٢ ـ ١٧٢٥)، فقد اعتنى فى روسيا بالعلوم والاقتصاد والصناعة حتى آلت لأسطوله سيادة بحر البلطيق. ويتجاوز فولتير عن جرائم هذا الملك، ويطنب فى الإشادة بحكمة التشريع الذى وضعه لتنظيم الدولة، وبه نقلها من الهمجية إلى التحضر والرخاء. والحق أن بطرس لم يفرغ من وضع ذلك التشريع، غير أن فولتير يزعم أن بطله قد أنجزه سنة ١٧٢٢. وذلك مقصد الفيلسوف الذى يريد أن يشرح بناء روسيا الجديدة على أساس التنوير، وأن يشرح عظمة أميرها بتزعمه لتلك الحركة النهضوية التى تستلهم عدل القانون.

أفلح فولتير فى ترويج مبدأ "المستبد المستنير". ولا أدل على ذلك من العلاقة المباشرة التى نشأت بينه وبين ولى عهد بروسيا فريدريك (١٧١٢ ـ ١٧٨٦)، الذى سيتبوأ عرش بلاده سنة ١٧٤٠ باسم فريدريك الثانى ويشتهر بلقب فريدريك الأكبر. فقد شغف هذا الأمير بالأدب والفلسفة، وألّف سنة ١٧٣٩ كتاباً ـ باللغة الفرنسية ـ جعل عنوانه "نقض مكيافيلى أو محاسبة (الأمير)" (L'Anti - Mackiavel ou Examen du Prince de Machiavel). وفيه يدحض فصلاً فصلاً نص مكيافيلى باعتباره عرضاً لمذهب موضوعى فى سياسة الحكم، لا بنسبة ذلك المضمون إلى عصر سلَف وإلى بيئة معينة. وأرسل فريدريك مخطوطه إلى فولتير ليصححه، ثم طُبع الكتاب فى لندن سنة ١٧٤١. وأخطر ما يعيبه فريديك على مكيافيلى تلاعب "الأمير"، واستهتاره بالقيم فى سبيل الاحتفاظ بالسلطة، دون أن يصدر فى عبثيته تلك عن فلسفة عامة تحدد الوظائف العضوية للدولة وتعرّف دور "الأمير" بأصوله وطبيعته. فالقاعدة الثابتة التى ينبغى أن تنظم جميع أعمال "الأمير" هى نظرية التعاقد بين الحاكم والمحكومين فى الدولة، بما يكفل حماية أمن الناس ومصالحهم. فما "الأمير" سوى المكلَّف بالسلطة العليا الساهرة على الدولة، الحاسمة فى تطبيق خير الحلول. وينطلق ذلك النقد المنهجى من مفهوم "المستبد العادل".

ولا نعلم هل ألمَّ الطهطاوى بكتاب فريدريك "نقض مكيافيلى" ـ وهو الذى يعرف دون شك ما سبق من استعانة محمد على بترجمة "الأمير" ـ ولكنه سلك مثل مسلك فولتير فى الإشادة بالمستبد العادل. نلمس ذلك من أوجُه ثلاثة حينما رسم صورة محمد على لقراء "مناهج الألباب المصرية فى مباهج الآداب العصرية" (١٨٦٩)، ومن أبرز قسماتها:

"كان المرحوم محمد على سليم القلب صادق اللهجة، حكيماً فى أعماله، حريصاً على عمار البلاد، سريع الإدراك، عجيب البداهة. تعلم القراءة والكتابة فى أقرب وقت، وعمره خمس وأربعون سنة إذ ذاك ـ جبراً لما فاته فى زمن الصغر، وتداركاً لما يزيد فى مجده فى زمن الكبر. فرغب فى مطالعة التواريخ، ولاسيما تواريخ الفاتحين، كتاريخ الإسكندر الأكبر المقدونى، وتاريخ بطرس الأكبر إمبراطور الروس، وتاريخ نابليون الأكبر، وغير ذلك من التواريخ المترجمة إلى التركية. وكان صاحب فراسة، إذا تكلم أمامه أحد بلغة أجنبية فَهِم من النظر إلى حركاته وإشاراته مقصده، يستشير العقلاء والعلماء فى جل أموره. وكان متديناً إلى حد الاعتدال بدون حمية عصبية ولا تشديد. وكان يؤثر الفعل على القول، بمعنى أنه إذا أراد ترتيب لائحة مهمة، فيها منفعة للأمة، شرع فيها بقصد التجريب، وأجراها شيئاً فشيئاً على طريق الإصلاح والتهذيب، فإذا سلكت فى الرعية، وصارت قابلة لعوامل المفعولية، كساها ثوب الترتيب والانتظام، وأخرجها من القوة إلى الفعل فى ضمن قانون الأصول والأحكام".

نقف عند هذه الملامح الواضحة الدلالة من لوحة "المستبد العادل" كما رسمها رفاعة لمحمد على. وآخرها ينقلنا فى التعرّف بشخصية هذا الوالى من "القول إلى الفعل"، أى من إرادة "عمار البلاد" إلى وضع التشريع الكفيل بتحقيقه. هنا تقديم للغاية على الوسيلة ـ وإن كانت هى الشرع. فالواقعية هى أصل التشريع وأساسه. والقانون محل التجريب كالعلم. ولن يصح تطبيقه على قوم إلا إذا ناسبهم، مصداقاً لرأى مونتسكيو فى أن للشرائع شرائع. ومن حسنات هذا الوالى أنه متدين معتدل، لا يقيّده تعصب ولا تشدد، لذا يستشير الحكماء والعلماء ـ وأول ما يميزهم فى النص "العقل" (العقلاء) ـ ويأخذ من الحكمة والعلم ما يلائم أطوار الرعية، "لأن الشريعة والسياسة مبنيتان على الحكمة المعقولة لنا" كما سيقول الطهطاوى تمهيداً لتعريفه الأخير بمفهوم "العدل"، ونسجل نصه فيما يلى.

لقد كان العدل ضالة هذا الإمام طيلة حياته. رأينا كيف استخلصه من "الشرطة" الفرنسية فى أول كتبه الحداثية، وسنرى هنا كيف يظل العدل غايته حتى آخر كتبه "المرشد الأمين للبنات والبنين" الذى نشره سنة ١٨٧٢، أى قبل عام من وفاته ـ بمثابة وصيته الفكرية ـ وفيه نقرأ:

"إنه (العدل) أساس الجمعية التأنسية والعمران والتمدن، فهو أصل عمارة الممالك التى لا يتم حسن تدبيرها إلا به. وجميع ما عدا العدل من الفضائل متفرع منه، وكالصفة من صفاته، وإنما يسمى باسم خاص كالشفقة، والمروءة، والتقوى، ومحبة الوطن، وخلوص القلب، وصفاء الباطن، والكرم، وتهذيب الأخلاق، والتواضع، وما ماثل ذلك... فقد حسّنه الشرع والطبع"(١٤).

فبأى الأحكام نبلغ "العدل" المنشود؟ ما ان اهتدى الطهطاوى ـ وهو الأزهرى الخبير بالشريعة ـ إلى نصوص الدستور الفرنسى (الشرطة) حتى التهمها، وتاق إلى فعلها لمواطنيه.



والترجمة اشتغال دقيق بالكلمات كاشتغال الصائغ بمعدن الذهب. يتقصّى المترجم المعانى وصلاتها، ويحدد الألفاظ، ويستخلص المراد من القول، ولا ينى عن وزن المفاهيم والقيم. وانخرط رفاعة، بترجمة هذه الوثيقة، فى نهج الفكر الدستورى. وذلك فكر عقلانى خالص لا يستند إلى "كتاب الله تعالى، ولا سنة رسوله(ص)". غير أن "عقولهم" حكمت بأولوية العدل للعمران وحياة الأمة. هل ننبذ هذا "العدل" لأنه لا يتوخى تقليد السلف، ولا يندرج فى مذهب من مذاهب الشريعة الأربعة؟ كلا، "فإذا تأملت رأيت أغلب ما فى هذه الشرطة نفيساً". منذ مادتها الأولى، يستولى الرضا بل الإعجاب على طالب الحق: "سائر الفرنساوية مستوون قدام الشريعة".

ويتبسط رفاعة فى تعليقه على هذا القول: "معناه سائر من يوجد فى بلاد فرنسا من رفيع ووضيع لا يختلفون فى إجراء الاحكام المذكورة فى القانون، حتى إن الدعوى الشرعية تقام على الملك وينفذ عليه الحكم كغيره. فانظر إلى هذه المادة الأولى فإن لها تسلط عظيم على إقامة العدل وإسعاف المظلوم، وإرضاء خاطر الفقير بأنه كالعظيم نظراً إلى إجراء الأحكام. ولقد كادت هذه القضية أن تكون من جوامع القلم عند الفرنساوية، وهى من الأدلة الواضحة على وصول العدل عندهم إلى درجة عالية." (ص ١٤٨).

تلك كانت دعوة رفاعة الطهطاوى: للحاكم - أى لمحمد على وخلفائه - أن يستبد ولكن لغرض محدد أى "بشرط" كالدستور، ألا وهو إقامة العدل. فالعدل وحده هو الذى يبرر استبداد "المستبد العادل". واستعان لوضع تلك الصورة فى مقدمة الوعى المصرى بترجمة فولتير مؤرخاً.

الهوامش والمراجع

(١) رفاعة الطهطاوى، تخليص الإبريز فى تلخيص باريز، طبعة مهدى علام وأحمد أحمد بدوى وأنور لوقا، القاهرة، وزارة الثقافة، ١٩٥٨، ص ١٤٠.

(٢) Leon Zolondek, "Al - Tahtawi and political Freedom", Muslim World, LIV/ 1964, PP. 90 - 97.

(٣) عن سلطان الصحافة الفرنسية فى ذلك العهد، وجو الحريات الذى عاصره الطهطاوى فى باريس، انظر:

Charles Ledré, La Presse à l'assaut de la monarchie, 1815 - 1848, Paris, A. Colin, 1962.

(٤) عن والى مصر محمد على، عصره وسياسته، راجع كتب الجبرتى، وشفيق غربال، ومحمد صبرى (السوربونى)، وأحمد عزت عبد الكريم ومدرسته، وأحمد فؤاد شكرى، وعفاف لطفى السيد، ومذكرات معاصره بريس دافن Prisse d'Avennes التى نشرناها بعنوان: إدريس أفندى فى مصر، القاهرة، كتاب اليوم، ١٩٩١. وبالفرنسية:

Robert Mantean, L'Egypte au XIXe siecle, Actes du collogue international organisé en 1979 a Aix - en - Provence, par le GREPO (Groupe de Recherches et d'Etudes sur le Proche - Osient), Paris, Editions du CNRS, 1982. - Gilbert Sinoué, Mehémét - Ali (1770 - 1849), Paris, Pygmalion, 1997.

(ومؤلفه مصرى يعيش فى فرنسا ويكتب باسم مستعار. وقد أطلق ناشر الكتاب عليه عنواناً لا صلة علمية له بالموضوع: Le dernier Pharaon).

(٥) عن دور الوسيط الذى أداه الطهطاوى بين حضارتين، انظر بحثنا:

"La médiation de Tahtawi", La France et l'Egypte à l'époque des vices - rois (1805 - 1882), Colloque international organisé par l'IREMAM, Aix - en - Provence, juillet 1998 (Aetes sous presse).

(٦) Anouar Louca, Voyageurs et écrivains en France au XIXe siècle, Paris, Didier 1970, PP. 34 - 37.

(٧) عن دور مدرسة "المهندسخانة" وخريجيها فى واقع النهضة المصرية، راجع رسالة دكتوراه الدولة التى قدمتها لجامعة ليون الثانية سنة ١٩٩٣ جيلين ألوم:

Ghilaine Alleaume, L'Ecole Polytechnique du Caire et ses éleves, 1993, 3 vol.

(٨) جمال الدين الشيال، "رفاعة المؤرخ"، مهرجان رفاعة الطهطاوى سنة ١٩٥٨، القاهرة، دار النشر للجامعات المصرية، ١٩٦٠، ص ١١٩.

(٩) عن الأثر الحضارى لتجربة الطهطاوى فى استكشاف علم التاريخ وتطبيقه: أنور لوقا، عودة رفاعة الطهطاوى، مراحل استفاقة الفكر فى ضوء الأدب المقارن، سوسة، دار المعارف، ١٩٩٧، ص ١٩٧ - ٢٠٣.

(١٠) أنور لوقا، "ماذا تبقى من فولتير؟" أخبار الأدب، القاهرة، ٦ نوفمبر ١٩٩٤، ص ٢٦ - ٢٧.

(١١) يضع فولتير كلمة "التاريخ" فى أول عنوان كل من كتابيه:

- Histoire de Charles XII (1731).
- Histoire de l'empire de Russie sous Pierre le Grand (1759 - 63).

(١٢) يخطىء الكثيرون فى نسبة هذا الكتاب لرفاعة الطهطاوى. إنما هو مجموعة نصوص انتخبها رفاعة من مراجع مختلفة، ترجمها مصطفى الرزابى، وعبد الله أبو السعود، ومحمد عبد الرازق، وسححها وقدم لها رفاعة الطهطاوى، بولاق، ١٨٣٨.

(١٣) "إتحاف الملوك الألبا بتقدم الجمعيات فى أوربا"، هو مقدمة تاريخ الإمبراطور شرلكان أو شارل الخامس المرادف لعصر النهضة فى دول أوربا الغربية (١٥٠٠ - ١٥٥٨)، ألفه المؤرخ الاسكتلندى وليم روبرتسون W. Robertson سنة ١٧٦٩ فى ثلاثة أجزاء. وعن ترجمته الفرنسية سيترجمه إلى العربية خليفة محمود ويراجعه رفاعة الطهطاوى، فى ثلاثة أجزاء، بولاق، ١٨٤٤ - ١٨٤٩، بعنوان "إتحاف ملوك الزمان بتاريخ الإمبراطور شرلكان". أما المقدمة - وهى بقلم نفس المترجم ومراجعة نفس المصحح، فطبعتها مطبعة بولاق سنة ١٨٤٢.

(١٤) رفاعة الطهطاوى، الأعمال الكاملة، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٧٣، جـ٢، ص ٤٧٧.



رفاعة الطهطاوي المترجم: الفعل والدلالة

د. ماجد مصطفى الصعيدى

عاش الشيخ رفاعة الطهطاوى (١٨٠١ - ١٨٧٣م) حياة خصبة امتدت اثنين وسبعين عامًا ملأها بالعمل المتواصل والإنجاز غير المسبوق فى مجالات مختلفة؛ حتى قال عنه تلميذه صالح مجدي: "كان (رفاعة) قليل النوم، كثير الانهماك فى التأليف والتراجم، حتى إنه ما كان يعتنى بملابسه"(١).

كان الشيخ رفاعة في طليعة الطليعة من أعلام النهضة الفكرية فى مصر الحديثة، وقد ترك للأجيال من بعده آثارًا لم تندثر حتى اليوم. وكانت حياته حدًا فاصلاً بين عصر وعصر. وهنا نذكر ملاحظة للدكتور جمال الدين الشيال تتعلق برفاعة ومن تلاه من رواد النهضة الحديثة فى مصر؛ يقول فيها(٢): "ظهر فى مصر فى القرنين التاسع عشر والعشرين رجال أفذاذ كانوا رواد الحركات الإصلاحية فى الحياتين الفكرية والاجتماعية، وقد أهّلهم لهذه المنزلة أنهم جمعوا بين الثقافة العربية الشرقية الأصيلة وبين الثقافة الغربية الأوربية الحديثة، وكان رفاعة أول نموذج لهؤلاء الرواد، ويشبهه فى هذا جمال الدين الأفغانى ومحمد عبده ومصطفى عبدالرازق وأحمد أمين وطه حسين، فإن السر فى عظمتهم أنهم جميعًا قبسوا قبسًا من ثقافة الشرق وقبسا من ثقافة الغرب".

كان الشيخ رفاعة قد سافر إلى فرنسا - ضمن أول بعثة كبيرة ضمت أربعة وأربعين مبعوثًا سنة ١٢٤٢هـ = ١٨٢٦م -ليكون إمامًا للبعثة، لا طالبًا من طلابها، فأصبح "الإمام فى الصلاة إماما للحركة العلمية فى مصر" - على حد تعبير أحمد أمين(٣).

ودلالة هذا واضحة؛ فالشيخ رفاعة كان أكثر أعضاء البعثة رسوخا فى ثقافته العربية الإسلامية، وكان قبل سفره يلقى الدروس فى الجامع الأزهر ولم يكن قد بلغ الخامسة والعشرين بعد، وهى السن التى سافر فيها إلى فرنسا. فلما أتيحت له فرصة الاتصال بالحضارة الفرنسية والتفاعل مع ثقافة العصر استطاع أن يُنتج فكرًا جديدًا واكتسبت حياته حيوية بالتجارب الجديدة. ولم يكن هذا ليتم بطريقة آلية، لكنه استلزم طاقة إنسانية خلاّقة قادرة على هضم الجديد والغريب والاستفادة منه فى تلقيح ما لديها لتُنتج ثمرةً جديدة نافعة تمتد بعمرها فى المستقبل.

وليس كل إنسان قادرًا على إحراز هذه النتيجة وبلوغ هذه الغاية؛ فكثيرًا ما أتيحت تجربة الاختلاط بالمجتمعات والثقافات والأفكار الجديدة لأناس كثيرين، فبعضهم ذاب سريعًا فى الغير وتلاشى إلى الأبد وهو يحسب أن هذا هو النجاح الأخير. والبعض الآخر ظلَّ على جموده لا يتأثر ولا يتفاعل تفاعلاً إيجابيًا مثمرًا مع حضارة وتجارب وثقافات الغير، ولاينتفع بشيء اللهمَّ إلاَّ بعض القشور الخادعة فى لغة الكلام وبعض السلوكيات المقتبسة بلا وعى ولا فهم ولا إدراك.

صنفٌ ثالث هو الذى أخذ بقوة مع الوعى الكامل والإدراك الصحيح لقيمة كل شيء، فهو لم يرفض ما لديه من ثقافة تقليدية موروثة، ولم يلفظ ما لدى الآخرين من ثقافات وتجارب مغايرة، بل استفاد من كل ذلك ليعطى عطاءً جديدًا يخرج بعد ذلك شرابًا سائغًا هو ماء الحياة فيه شفاء للناس. وهو مشغول طول الوقت باللحظة القادمة دون الالتفات إلى الوراء لأنه يعتقد يقينًا بأن الماضى مات وانتهى ولن يعود، وأن التاريخ أمامه لا وراءه.

هذا الصنف الممتاز من البشر استطاع أن يحل كل تناقضات الوجود الإنسانى ويجعل له معنى وهدفًا ليصبح إضافة حقيقية للحياة على كل المستويات: على المستوى الشخصى، والعائلى، والوطنى، والإنسانى، ولتصبح تجربته الشخصية إضافة لتجربة الجنس البشرى كله.

من بين هؤلاء كان الشيخ رفاعة الطهطاوى الذى عاش حياة عريضة متجددة زاخرة بالتجارب الإنسانية والعطاء الدائم، فى ظروف لم تكن مواتية له كل الوقت، بل لقد عانى ولاقى من العقبات والصعوبات ما لا يتحمله أى إنسان، وذاق طعم النفى والحرمان من الوظائف فى قمة نضجه وقدرته على العطاء، فلم ينكث ولم ييأس ولم يتراجع، وإنما ظل يكافح لتحقيق الخير والحياة الإنسانية الراقية لأبناء وطنه. وكان كفاحه فى ثلاث جبهات وعلى ثلاثة مستويات، وفى إطار محدد:

كان كفاحه أولا ضد طغيان السلطان الذى كان يرى الرعية ملكا خاصا له يتصرف فيها كيف يشاء وكيفما يملى عليه هواه. وثانيا ضد النفوذ الأجنبى سواء كان تركيًا أو أوربيًا. وأخيرًا ضد الطابور الخامس من أبناء جلدته الذين وصفهم "طه حسين" بأنهم لايعملون ولايحبون أن يعمل غيرهم.

وكان كفاحه على ثلاثة مستويات: الترجمة، والتأليف، والنشر: فقد رأى بثاقب نظره ونافذ بصيرته - كما يقول الدكتور الشيال - أن النهضة العلمية يجب ألا تعتمد على الترجمة وحدها. بل يجب أن تعتمد أيضًا على إحياء المؤلفات القديمة ونشرها، فسعى حتى صدرت الأوامر بطبع عدد من أمهات الكتب العربية القديمة. وشارك أيضًا فى حركة التأليف بعدد من المؤلفات التى تتناول أخطر قضايا النهضة فى ذلك الوقت. كل ذلك فى إطار مؤسسات الدولة ومن خلالها؛ ليكون متاحًا لمن يأتى بعده أن يكمل ما بدأه هو.

هذا هو رفاعة الطهطاوى، وهذه هى شخصيته ذات الجوانب المتعددة. لكننا سنقتصر هنا على جانب واحد منها: هو نشاطه فى مجال الترجمة.



رفاعة المترجم:

مارس رفاعة الترجمة منفردا، ومتعاونا مع تلاميذه. فماذا ترجم منفردا؟ وماذا ترجم بالتعاون مع زملائه وتلاميذه؟ وهل كانت هناك خطة منهجية سار وفقًا لها؟ وما ملامح تلك الخطة وذلك المنهج؟ وما الرؤية والهدف اللذان كانا يوجهان نشاط الترجمة الذى أنتج ذلك التراث الذى سنرصده توًا فى قائمة مترجمات رفاعة؟

أولاً: مترجمات رفاعة:

* فى نهاية مدة بعثته فى باريس(١٨٢٦ - ١٨٣١م) تقدم رفاعة إلى الامتحان النهائى بخلاصة جهوده فى الترجمة، وهى اثنتا عشرة رسالة ترجمها من الفرنسية إلى العربية وهى:

١- نبذة فى تاريخ اسكندر الأكبر، مأخوذة من تاريخ القدماء.

٢- كتاب أصول المعادن.

٣- رزنامة (تقويم) سنة ١٢٤٤هـ ألفه مسيو جومار Jomard لاستعمال مصر والشام، متضمنا لشذرات علمية وتدبيرية.

٤- كتاب دائرة العلوم فى أخلاق الأمم وعوايدهم.

٥- مقدمة جغرافية طبيعية مصححة على مسيو دهنبلض De Humboldt.

٦- قطعة من كتاب ملطبرون Melte-Brun فى الجغرافية.

٧- ثلاث مقالات من كتاب لجندر Legendre فى علم الهندسة.

٨- نبذة فى علم هيئة الدنيا.

٩- قطعة من عمليات رؤساء ضابطان عظام (ضباط العسكرية).

١٠- أصول الحقوق الطبيعية التى تعتبرها الإفرنج أصلاً لأحكامهم.

١١- نبذة فى الميثولوجيا يعنى جاهلية اليونان وخرافاتهم.

١٢- نبذة فى علم سياسات الصحة.

١٣- كذلك قدم رفاعة للجنة الامتحان كراسة أخرى فيها مخطوطة رحلته إلى باريس، لأن هذه الرحلة ليست تأليفا كلها بل فيها نبذ كثيرة مترجمة فى مختلف العلوم، وفيها أيضًا ترجمة الدستور الفرنسى الذى وضعه لويس الثامن عشر، وسماه رفاعة "الشَّرْطة" تعريبًا للكلمة الفرنسية Charte ومعناها "الميثاق" أو"العهد" أو"الوثيقة"(٤).

* بعد عودته من البعثة(١٢٤٦هـ=١٨٣١م) تم تعيينه مترجما بمدرسة الطب ومدرسًا للترجمة بها لمدة سنتين، فطبع كتابين مما ترجم وهو فى باريس، هما:

١٤- كتاب "المعادن النافعة لتدبير معايش الخلائق"، تأليف فرارد Ferard، وهو رسالة صغيرة فى ٤٧ صفحة من القطع المتوسط، وتم طبعه فى بولاق فى شوال سنة١٢٤٨هـ =١٨٣٣م، والأصل الفرنسى لهذا الكتاب بعنوان: Traite des mines، وهو من أقدم ما ترجم رفاعة.



١٥- "قلائد المفاخر فى غريب عوائد الأوائل والأواخر"، ويقع فى ١١٢ صفحة من القطع المتوسط، وكان قد أتم ترجمته فى باريس سنة١٢٤٥هـ، وطبع فى بولاق سنة١٢٤٩هـ، وأصله الفرنسى بعنوان: Apercu historique sur les moeurs et coutumes des nations، ومؤلفه Depping(٥).

* ثم نُقل رفاعة مترجما بمدرسة الطوبجية (المدفعية) بطرة بدلاً من المستشرق الشاب كنيك Koenig وظل بها سنتين(من١٢٤٩ إلى١٢٥١هـ) حيث قام بترجمة بعض الكتب الهندسية والجغرافية اللازمة لطلاب هذه المدرسة، منها:

١٦- كتاب "مبادئ الهندسة"(هندسة سانسير) الذى طبع سنة١٢٤٩هـ، وأعيد طبعه سنة١٢٥٩هـ وبآخره معجم يتضمن بعض المصطلحات الهندسية، ثم أعيد طبعه مرة أخرى سنة١٢٧٠هـ.

١٧- كتاب "التعريبات الشافية لمريد الجغرافية" الذى طبع سنة١٢٥٠هـ، وأعيد طبعه سنة١٢٥٤هـ، وهو مجلد ضخم يضم مجموعة فصول انتخب فيها خلاصة الكتب الجغرافية الفرنسية المطولة(٦).

١٨- وفى سنة ١٢٥٠هـ كان مرض الطاعون قد انتشر فى القاهرة وفى كثير من المدن الأخرى، فسافر رفاعة إلى بلدته طهطا ومكث فيها ستة أشهر، وهناك أنهى ترجمة الجزء الأول من كتاب "الجغرافيا العمومية Précis de la Geographie Universelle" تأليف الجغرافى الفرنسى المسيو فيكتور أدولف ملطبرون Malte Brun، وكان قد بدأ بترجمة صفحات منه فى باريس(٧). وبعد اثنى عشر عاما وفى سنة ١٢٦٣هـ انتهى رفاعة من ترجمة مجلد آخر من جغرافية ملطبرون، فأُنعِمَ عليه برتبة أميرالاى وأصبح يدعى رفاعة بك(٨).

١٩- قضى رفاعة فى السودان ثلاث سنوات بعد تولى عباس الأول الحكم سنة ١٢٦٥هـ =١٨٤٩م. وعاد عندما تولى سعيد سنة١٢٧٠هـ =١٨٥٤م. وفى هذه المدة التى قضاها فى السودان مؤسسًا وناظرًا لمدرسة الخرطوم الابتدائية، شغل وقته بترجمة رواية "وقائع تليماك Les Aventures de Telemaque" تأليف الأسقف الكاثوليكى الفرنسى فرانسوا فينيلون Francois Fenelon (١٦٥١- ١٧١٥م) الذى كتب هذه الرواية لتلميذه دوق بورجونى حفيد وولى عهد لويس الرابع عشر؛ "كى يدعم الحاسة الخلقية فى تكوينه ويعلمه تعليما غير مباشر أصول الحكم العادل كما يراها المعلم إلى جانب مساعدته على مراجعة آداب وأساطير الإغريق القديمة"(٩)، وظهرت طبعتها الأولى فى باريس سنة ١٦٩٩م. وقد سماها رفاعة: "مواقع الأفلاك فى وقائع تليماك"، وقام أحد تلاميذه بطبعها - فيما بعد - بالمطبعة السورية فى بيروت(١٠).

ثانيًا: مترجمات رفاعة مع تلاميذه:

ذكر أعضاء اللجنة التى ألفها المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، والتى قامت بإعداد "نشرة عن كتب رفاعة رافع الطهطاوى" بمناسبة إحياء ذكراه فى جمادى الثانية ١٣٧٨هـ = ديسمبر ١٩٥٨م؛ أن "رفاعة ترجم بنفسه وبإشرافه ما يربو على ستمائة كتاب"(١١).

* فبعد عودته من باريس اشتغل رفاعة -كما ذكرنا سابقاً- مترجماً فى مدرسة الطب ومدرسًا للغة الفرنسية بها خلفًا ليوحنا عنحورى، لكن عمله اقتصر على التصحيح والتحرير،

فقام بمراجعة كتاب "التوضيح لألفاظ التشريح البيطري"، من تأليف جيرار، وترجمة يوسف فرعون، وتصحيح الشيخ مصطفى حسن كساب(١٢).

* وكان رفاعة- بجانب قيامه بأعمال الترجمة والتأليف - يراجع ويصحح جميع الكتب التى يترجمها تلاميذه فى مدرسة الألسن، بل كان هو الذى يختار لهم الكتب التى يترجمونها، طيلة ست عشرة سنة قضاها ناظراً لمدرسة الألسن وبعد أن ألحق بها قلم الترجمة أيضًا (وذلك قبل أن يتم إلغاء مدرسة الألسن وقلم الترجمة فى عهد عباس الأول سنة١٢٦٦هـ = نوفمبر١٨٤٩م)؛ فقام بمراجعة وتصحيح كتب مختلفة فى الطب والجغرافية والرياضيات، وفى التاريخ والأدب؛ منها:

كتاب "نزهة المحافل فى معرفة المفاصل" الذى ترجمه محمد عبد الفتاح .

كتاب "تحفة القلم فى أمراض القدم" ترجمة محمد عبد الفتاح أيضًا .

كتاب "الدراسة الأولية فى الجغرافية الطبيعية" الذى ترجمه أحمد الرشيدى .

كتاب "الأقوال المرضية فى علم بنية الكرة الأرضية" الذى ترجمه أحمد فايد.

كتاب "بداية القدماء وهداية الحكماء"، وهو أول كتاب حديث ينشر باللغة العربية فى التاريخ القديم، وقد طبع سنة١٢٥٤هـ = ١٨٣٨م.

كتاب "تنوير المشرق بعلم المنطق" تأليف دومرسنيه Du-marsais، الذى ترجمه خليفة بك بن محمود، وطبع سنة ١٢٥٤هـ.

كتاب "تعريب الأمثال فى تأديب الأطفال" ترجمة عبداللطيف أفندى، وذلك سنة ١٢٦٣هـ = ١٨٤٧م.

كتاب "الروض الأزهر فى تاريخ بطرس الأكبر" تأليف فولتير Voltaire وترجمه أحمد عبيد الطهطاوى، سنة ١٢٦٦هـ= ١٨٤٩م.

وكتب أخرى كثيرة راجعها رفاعة بعد أن قام تلاميذه بترجمتها(١٣).

* وفى أوائل عهد إسماعيل تم إنشاء قلم الترجمة الجديد وعين رفاعة بك ناظراً له، فاختار معاونيه فى العمل من تلاميذه القدماء خريجى مدرسة الألسن القديمة وهم: عبدالله السيد، وصالح مجدى، ومحمد قدرى، ومحمد لاظ، وعبدالله أبوالسعود، واشتركوا جميعًا فى ترجمة القانون الفرنسى بإشراف رفاعة، وطبعت هذه الترجمة فى مجلدات فى مطبعة بولاق بين سنتى١٢٨٣، ١٢٨٥هـ.

فى سنة ١٢٨٣هـ =١٨٦٦م تمت ترجمة وطبع "القانون الفرنساوى المدنى Le Code Civil Francais" وهو الجزء الأول من الكود الفرنسى، وقد اشترك فى ترجمته رفاعة، وعبدالله أبوالسعود، وأحمد حلمى، وعبدالسلام أفندى.

وفى سنة ١٢٨٥هـ =١٨٦٨م تمت ترجمة وطبع "قانون التجارة الفرنسى Le Code Commercial Francais"(١٤).

فى التكنيك :

يقول د. أنور عبدالملك(١٥): "هناك العديد من المسائل التكنيكية التى تسترعى الانتباه فيما يتعلق بحركة الترجمة فى ذلك العصر. أولا فيما يختص منها بالجهاز المكلف بالترجمة: فقد كان القائمون بها فى البداية من السوريين أو المصريين الهواة غير المتخصصين. وقد بدأت عملية التخصص تتسع بعودة البعثات غير أنه كان من الأمور الشائعة أن يقوم أكثر من مترجم بالاشتراك فى ترجمة كتاب واحد: تلك كانت القاعدة فى مدرسة الألسن ومدرسة المهندسين على حد سواء. وكانت مدرستا الطب والطب البيطرى وحدهما تسيران على نظام تخصيص مترجم واحد للكتاب. وعلى ذلك نستطيع أن نقدر المكانة التى كان يشغلها المحررون والمصححون الذين كانوا يساعدون ويعضدون فئات المترجمين دون كلل... ويبدو فعلاً - كقول هيورث دون J. Heyworth-Dunne- أن مهمة المترجم الرئيسية هى وضع ترجمة واضحة تستخدم فى فصول الدراسة".

ويضيف د. أنور عبدالملك: "فى البداية سادت الأخطاء والبلاغة المفتعلة والتهويل والتفخيم اللفظى. ومع عودة البعثات ، بدأ الاهتمام بالدقة، وأصبح أغلب المترجمين يميلون إلى الاقتراب من النص المترجم، بأكثر مما يتقيدون بأساليب التعبير فى اللغة العربية مستهدفين الدقة، وقد كان الطهطاوى الوحيد الذى سن الطريقة التى جرى عليها أسلوب المترجمين المعاصرين أى التعبير عن روح النص المترجم أكثر من التقيد بحرفيته. غير أن الطريقة القديمة ظلت سائدة مع ذلك فيما يتصل بعناوين المؤلفات المترجمة والمنشورة باللغة العربية بحيث كان من المستحيل تقريبًا التوصل إلى معرفة العنوان الأصلى وراء تزويقات وتحليات السجع القديم، كذلك فإن الكثير من الترجمات لا يذكر العنوان الصحيح للكتاب الأصلى ولا اسم المؤلف الأجنبى ومن ثم كان عدم دقة الإحصاءات"(١٦).

ويحدثنا الدكتور الشيال عن المراحل التى مرت بها الترجمة فى عصر محمد على، فقد بدأت على يد جماعة من السوريين كان أولهم الأب رفائيل، وعندما ألحق سوريون آخرون بمدرسة الطب، بدأت الحكومة بوضع تقليد جديد هو إشراك جماعة من شيوخ الأزهر معهم فى النقل لتخير الألفاظ والمصطلحات العلمية العربية، أو لاشتقاق ونحت ألفاظ ومصطلحات جديدة، ثم لتصحيح الأسلوب وصياغته صياغة عربية صحيحة(١٧). ويلاحظ الدكتور الشيال أن حركة الترجمة لم تتجه فى البداية إلى التخصص، فكان الطبيب يترجم فى الجغرافيا، والمبعوث للتخصص فى صناعة الحرير يترجم كتابًا فى التاريخ. وقد استمر هذا الأسلوب حتى بعد إنشاء مدرسة الألسن؛ فكان المترجم ينتهى من ترجمة كتاب فى التاريخ أو الجغرافيا، فيعهد إليه بترجمة كتاب آخر فى الكيمياء أو النبات أو الهندسة أو الرحلات..إلخ. ورفاعة نفسه ترجم فى كل علم وفن. لكن الحركة كانت تتجه نحو التخصص شيئًا فشيئًا؛ فالذين عينوا فى مدرسة الطب من خريجى البعثات تخصصوا فى ترجمة العلوم الطبية دون غيرها، والذين عينوا فى مدرسة المهندسخانة



تخصصوا فى ترجمة العلوم الرياضية. كذلك خريجو الألسن كانوا فى طريقهم للتخصص: فأبوالسعود وخليفة محمود كانا يتخصصان فى ترجمة الكتب التاريخية، وصالح مجدى فى ترجمة الكتب الهندسية والحربية، ومحمد الشيمى فى ترجمة الكتب الرياضية(١٨).

وإذا كانت مدرسة الألسن قد أخذت بنظام أن يشترك فى ترجمة الكتاب الواحد أكثر من مترجم، كما حدث مثلاً فى ترجمة كتاب "تاريخ الدولة العربية" الذى اشترك فى ترجمته ٤ من تلاميذها، وكتاب "رحلة أنخرسيس جوان فى بلاد اليونان"(١٩) الذى اشترك فى ترجمته ١٢من تلاميذها؛ فإن النصوص كذلك لم تكن تترجم كاملة فى كل الأحيان، فهناك كتب جمعت أجزاؤها من كتب كثيرة مختلفة، وكتب تركت بعض فصولها، وكتب أضيفت إليها أجزاء وفصول عن كتب أخرى أجنبية أو عربية. كذلك يلاحظ الدكتور الشيال أن أسلوب الترجمة كان أسلوبًا علميًا خالصًا(٢٠). وهذا كله يعكس طبيعة الأهداف العملية التى كانت تسير وفقًا لها حركة الترجمة فى ذلك العصر، وفيه مشابه مع حركة الترجمة التى تمت أثناء النهضة العربية الأولى فى القرن الرابع الهجرى =العاشر الميلادى.

أما خطة رفاعة عند توليه نظارة مدرسة الألسن فكانت واضحة تمامًا: إذ اختار لتلاميذه - فى البداية - بعض الكتب التى قرأها ودرسها فى باريس، وانصبت عنايته - بعد ذلك - فى ترجمة كتب التاريخ والجغرافيا بالدرجة الأولى، وأراد أن يترجم كتبًا مختلفة تغطى تاريخ العالم منذ أقدم العصور حتى أحدثها(٢١). كما ترجم هو كتبًا فى الجغرافيا أشهرها جغرافية ملطبرون. ويقول جاك تاجر عن المجلدات الأربعة التى ترجمها رفاعة من هذا الكتاب: "يظهر من مطالعتها أنه ترجمها على عجل، والواقع يؤيد ذلك لأننا علمنا أنه ترجم مجلداً منها فى ستين يومًا"(٢٢). ويقرر الدكتور الشيال - بعد فحص فقرة من ترجمة رفاعة ومقابلتها بالأصل الفرنسى - "أن رفاعة يتقيد بالنص الأجنبى تقيدًا يُخرج الترجمة وفيها شيء من العجمي"(٢٣). ويبدو أن ذلك نتيجة لما أشار إليه جاك تاجر من أنه ترجمها على عجل نظرًا للظروف التى تطلبت منه أن تتم الترجمة فى مدة محددة.

أما رواية "تليماك" فقد صرّح رفاعة فى المقدمة بأن عمله يدخل فى باب التعريب، فهو يقول(ص٤): "فما تسليت هناك - أى فى السودان - إلاّ بتعريب تليماك"، ويقول مرة أخرى(ص٥): "فبذلت غاية المجهود فى إنجاز هذا المقصود. وأديت التعريب بأسهل تقريب وأجزل تعبير. وتحاشيت مما يورث المعانى أدنى تغيير. ويؤثر فى فهم المقصود أقل تأثير. اللهم إلاّ أن يكون ثَمّ محلاً (هكذا) مخلاً بالعادة فأتمحّل لذكر مآل المعنى ومضمونه بعبارات تفيد لازم المعنى أكمل إفادة. وهذه أساليب فى قالب الترجمة معتادة".



ويرى جاك تاجر، بعد مقابلة فقرة مع الأصل الفرنسى، أن رفاعة "تصرّفَ كثيرًا فى الترجمة أو بمعنى آخر تجنب الترجمة الحرفية"، ويرى من ناحية أخرى أن "نبوغ رفاعة بك ظهر بوضوح فى ترجمة الكود ومصطلحاته الفنية"(٢٤) - يعنى القوانين الفرنسية المعروفة بالكود.

ويصف أحمد خاكى منهج رفاعة فى ترجماته عمومًا بأنه "اتبع طريقة مثلى فى الترجمة... وحين كان يترجم كان يحاول أن يصوغ الاصطلاح الفرنسى بنظيره العربى. وكان يتمسك فى بعض ترجماته بقواعد البلاغة بمفهومها القديم، لكنه كان يتحرر من الصناعة اللفظية فى أغلب ما ترجم وحين واجه مشكلة ألفاظ اللغة أراد أن يضع لنفسه معجمًا يكاد يكون شخصيًا، بأن يضع كل لفظ من اللغة المنقولة أمام مرادفه من اللغة المنقول إليها"(٢٥).

وهكذا فإن رفاعة سلك فى ترجماته ومنقولاته ومعرباته منهجًا معتدلاً متوازنًا بين ترجمة اللفظ وترجمة المضمون، أو كما يقول محمد عبد الغنى حسن: "كانت مدرسة الشيخ رفاعة الطهطاوى فى الترجمة هى المدرسة التى واءمت بين أهمية اللفظ وأهمية المعنى، على أن يكون كل منهما على قدر صاحبه، فلا يطغى واحد على الآخر"(٢٦).

وإذا كانت لغة رفاعة فى مترجماته ومؤلفاته على السواء تذكرنا بلغة كتاب العصر العثمانى فى بعض الأحيان، مع استخدام ألفاظ معاصرة مقتبسة من البيئة التى كان يغلب عليها فى ذلك الوقت الطابع التركى، وبعض الألفاظ العامية : فإن رفاعة فى كل ذلك لم يكن إلا ابن عصره الخارج توًا من حقبة ظلام وجمود وتخلف امتدت قبله أكثر من ثلاثة قرون، لكنه كان فاتحة عصر تطور وازدهار تجلى فيمن أتى بعده من رواد النهضة الكبار الذين خلصوا النثر العربى من كل القيود التى كانت تكبله فى الماضى.

رسالة رفاعة:

أما رسالة رفاعة فى الترجمة ودعوته لترجمة العلوم العصرية فللأسف لم تتم بل توقف كل شيء لأسباب تاريخية معروفة عملت على وأد مشروع النهضة المصرية الحديثة. وللأسف أيضًا فإن مشروع رفاعة لتعريب العلوم والمعارف العصرية لم يُستأنف حتى اليوم، فضلاً عن تطويره، بل حدثت بيننا وبينه قطيعة، وسار بين القوم اعتقاد غريب بأن ترجمة العلم عمل غير مجد ولاقيمة له، وألغينا العلم من كل برامج الترجمة أو التعريب فى كل المؤسسات وعلى كل المستويات.

وكما يقول الدكتور جابر عصفور فقد اكتفينا "بترجمة الأعمال الأدبية أو الدراسات المتصلة بها فى الأغلب الأعم، وهو وضع ترتب عليه ضمور حركة الترجمة فى مجالات كثيرة من المعرفة الإنسانية، وعلى رأسها مجالات العلوم التطبيقية وما يتصل بها من معارف وعلوم بَيْنية لا تتوقف عن التولد أو التقدم، الأمر الذى أدى إلى تأكيد هامشية العلم فى ثقافتنا، وقدم الدليل غير المباشر على أن العلم لم يصبح إلى اليوم مكونًا أساسيًا من ثقافتنا، ومصداق ذلك أننا لانزال نتحدث عن الثقافة بمعزل عن العلم، كما لو كان العلم غير الثقافة، وكما لو كانت الثقافة يمكن أن تقوم دون العلم، وترتب على ذلك الوضع، مع الأسف، نقص شنيع فى إعداد المترجمين الأكْفَاء فى مجالات العلوم، وعدم الاهتمام بالتخصص فى الترجمة العلمية، أو تدريس تقنياتها

النوعية ضمن برامج دبلومات أو شهادات الترجمة التي تمنحها أقسام اللغات في الجامعات العربية أو كلية الألسن المصرية، ولولا بعض الجهود الفردية المتناثرة التي يقوم بها بعض رجال العلم المهتمين بالثقافة العامة، وإشاعة الثقافة العلمية في المجتمع، لكان الكتاب العلمي المترجم نسياً منسياً في ثقافتنا. والحق أنه قد آن الأوان لتحقيق التوازن بين المعارف الإنسانية في المجالات العلمية والفنية والفكرية والإبداعية، بحيث لاتتركز الترجمة على مجال معين، بينما تظل بقية المجالات بعيدة عن دائرة الاهتمام"(٢٧).

فهل من مجيب؟!

وهل من أمل في وصل ما انقطع من جهود رفاعة ومدرسته في الترجمة؟!

الهوامش:

(١) جمال الدين الشيال: رفاعة رافع الطهطاوي - سلسلة نوابغ الفكر العربي (٢٤) - الطبعة الثانية - دار المعارف - القاهرة ١٩٧٠: ٤٨.

(٢) جمال الدين الشيال: المرجع السابق: ٢١.

(٣) أحمد أمين: زعماء الإصلاح في العصر الحديث، نقلا عن جمال الدين الشيال: المرجع السابق. ٢٤.

(٤) رفاعة الطهطاوي:تخليص الإبريز في تلخيص باريز - ضمن كتاب أصول الفكر العربي الحديث عند الطهطاوي للدكتور محمود فهمي حجازي - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة ١٩٧٤: الفصل السادس من المقالة الرابعة: في الامتحانات التي صنعت معي في مدينة باريس: ٢٣٩، ٢٤٠، والفصل الثالث من المقالة الثالثة: في تدبير الدولة الفرنساوية: ٢٢٩وما بعدها. وجاك تاجر: حركة الترجمة بمصر خلال القرن التاسع عشر - دار المعارف بمصر - القاهرة١٩٤٦: ٥٤، ٥٥. وجمال الدين الشيال: تاريخ الترجمة والحركة الثقافية في عصر محمد علي - دار الفكر العربي - القاهرة ١٩٥١: ١٢٥ - ١٢٩.

(٥) أحمد عزت عبدالكريم: تاريخ التعليم في عصر محمد علي - مكتبة النهضة المصرية - القاهرة١٩٣٨: ٢٥٩. وجاك تاجر: حركة الترجمة بمصر خلال القرن التاسع عشر: ٥٥. وجمال الدين الشيال: تاريخ الترجمة والحركة الثقافية في عصر محمد علي: ١٢٥. ومحمود فهمي حجازي: المرجع السابق: ٤٨٣. ومحمود محمد الطناحي: الكتاب المطبوع بمصر في القرن التاسع عشر تاريخ وتحليل - دار الهلال - القاهرة ١٩٩٦: ٦٣.

(٦) أحمد عزت عبدالكريم: تاريخ التعليم في عصر محمد علي: ٤٠٩. وجاك تاجر: حركة الترجمة بمصر خلال القرن التاسع عشر: ٥٥، ٥٦. وجمال الدين الشيال: تاريخ الترجمة والحركة الثقافية في عصر محمد علي: ١٣٣، ١٣٤. ومحمود فهمي حجازي: أصول الفكر العربي الحديث عند الطهطاوي: ١٣١، ١٣٣. ومحمود محمد الطناحي: الكتاب المطبوع بمصر في القرن التاسع عشر: ٦٥.

(٧) محمود فهمي حجازي: المرجع السابق: ٤٨٣. وجمال الدين الشيال: المرجع السابق: ١٣٦، وقد أشير في الطبعة السادسة من الأصل الفرنسي، ص٩ هامش واحد، باريس١٨٥٢، إلى ترجمة رفاعة التي نشرت بالقاهرة.

(٨) جمال الدين الشيال: رفاعة رافع الطهطاوي: ٣٨. ويذكر جاك تاجر - المرجع السابق: ٥٥ - أن رفاعة ترجم من هذا الكتاب ٤ مجلدات كبيرة.

(٩) جابر عصفور: إنطاق المسكوت عنه - مجلة العربي، العدد(٤٩٩) - الكويت، يونيو ٢٠٠٠: ٧٨.

(١٠) جمال الدين الشيال: رفاعة رافع الطهطاوي: ٤٢.

(١١) وزارة الثقافة والإرشاد القومي: نشرة عن كتب رفاعة رافع الطهطاوي - مطبعة دار الكتب المصرية - القاهرة١٩٥٨: ٨. وكانت اللجنة مكونة من: أنور لوقا، وجمال الدين الشيال، وأخرين.

(١٢) جاك تاجر: المرجع السابق: ٥٣. وجمال الدين الشيال: رفاعة رافع الطهطاوي: ٢٠، ٢١. ومحمود محمد الطناحي: المرجع السابق: ٦٤. وراجع الفرق بين التحرير والتصحيح في: جرجي زيدان: تاريخ آداب اللغة العربية - منشورات دار مكتبة الحياة - بيروت١٩٩٢ - ٤: ٥٤٨.

(١٣) أحمد عزت عبد الكريم: المرجع السابق: ٣٢٤ وما بعدها. وجمال الدين الشيال: تاريخ الترجمة والحركة الثقافية في عصر محمد علي: ١٥٠وما بعدها. وله أيضاً: رفاعة رافع الطهطاوي: ٣٧. ومحمود فهمي حجازي: المرجع السابق: ١٣٢، ١٣٣. ومحمود محمد الطناحي: المرجع السابق : ٦٥، ٦٧.

(١٤) جرجي زيدان: تاريخ آداب اللغة العربية - ٤: ٦٣٥. وجاك تاجر: حركة الترجمة بمصر خلال القرن التاسع عشر: ٩٩. وجمال الدين الشيال: رفاعة رافع الطهطاوي: ٤٦. والمجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب: نشرة عن كتب رفاعة رافع الطهطاوي:١٢. ومحمود فهمي حجازي: المرجع السابق: ١٣٢.

(١٥) أنورعبد الملك : نهضة مصر - ترجمة حمادة إبراهيم - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة ١٩٨١: ١٤٥.

(١٦) أنور عبدالملك: المرجع السابق: ١٤٧. وملاحظته الأخيرة الخاصة بعدم ذكر العنوان الأصلي للكتاب المترجم، وإغفال اسم المؤلف في أحيان كثيرة: نجدها أيضاً في دراسة مصطفى ماهر: مدرسة رفاعة - مجلة الألسن للترجمة - العدد الأول - القاهرة، يونية٢٠٠١: ٦٨ وما بعدها - عند فحصه لبعض مترجمات أربعة من تلاميذ رفاعة.

(١٧) جمال الدين الشيال: تاريخ الترجمة والحركة الثقافية في عصر محمد علي: ٢٠٧. وراجع أيضاً: أحمد عزت عبدالكريم: المرجع السابق: ٢٥٧. وجاك تاجر: حركة الترجمة بمصر خلال القرن التاسع عشر:١٩ وما بعدها حيث قسم تاريخ الترجمة في عصر محمد علي إلى ثلاث مراحل كان آخرها إنشاء مدرسة الألسن.

(١٨) جمال الدين الشيال: المرجع السابق: ٢٠٩، ٢١٠.

(١٩) هو كتاب "Le Voyage du jeune Anacharsis en Grece". راجع: محمود فهمي حجازي: المرجع السابق: ٤٨٥.

(٢٠) جمال الدين الشيال: المرجع السابق: ٢١٠، ٢١٤.

(٢١) الشيال: المرجع السابق: ٢٠٩.

(٢٢) جاك تاجر: المرجع السابق: ٥٥.

(٢٣) الشيال: المرجع السابق: ٢١٨.

(٢٤) جاك تاجر: المرجع السابق: ١٤٢، ١٤٣.

(٢٥) أحمد خاكي: رفاعة الطهطاوي مترجما - ندوة الشيخ رفاعة رافع الطهطاوي - كلية الألسن (١٨- ٢١ ديسمبر١٩٧٦) - مطبعة جامعة عين شمس١٩٨٤: ٣٩٤.

(٢٦) محمد عبد الغني حسن - فن الترجمة في الأدب العربي - دار ومطابع المستقبل - القاهرة ١٩٨٦: ٤٧.

(٢٧) جابرعصفور: حول المشروع القومي للترجمة - مجلة العربي، العدد(٤٩٤) - الكويت، يناير ٢٠٠٠: ١٠٣.



شارع ميجل

ف. س. نايبول
ترجمة : د. أحمد هلال يس

ولد ڤيدياهار سورچبراساد نايبول في شاجواناس Chaguanas في وسط ترينداد في ١٧ أغسطس ١٩٣٢ لأبوين ينتميان إلى طائفة البراهما.

تلقى نايبول تعليمه في ترينداد وجامعة أكسفورد بإنجلترا التي هاجر إليها في عام ١٩٥٠، وهو في سن الثامنة عشرة.

تعكس روايات نايبول الباكرة التأثير العميق لأصله الهندي، ونعني بها رواية: "طبيب النفوس العليلة" (١٩٥٧) The Mystic Masseur، ورواية حق الانتخاب لالڤيرا (١٩٥٨) The Suffrage of Elvira. أما مؤلفه "شارع ميجل" (١٩٥٩) Miguel Street فهو عبارة عن مجموعة من الصور القلمية لقاطني الشارع الذي نشأ فيه المؤلف في ترينداد، يسرد فيه المؤلف من وجهة نظر "الطفل نايبول" ذكرياته وانطباعاته عن أشخاص خالطهم في تلك الفترة من العمر. ولذا فإن هذا الكتاب ببنائه وأسلوبه السردي يشبه "المرايا" و"حديث الصباح والمساء"، و"صباح الورد" للروائي المصري العظيم نجيب محفوظ الذي سبق نايبول إلى الحصول على جائزة نوبل في الآداب (١٩٨٨؛ حصل نايبول على جائزة نوبل لعام ٢٠٠١).

وعلى النقيض من نجيب محفوظ، لم يُكبل نايبول بقيود الوظيفة أو الارتزاق من عمل سوى الكتابة، إذ اشتغل بالكتابة الحرة للجرائد والمجلات بعد تخرجه من جامعة أكسفورد. وفي حين أن كاتبنا المبدع نجيب محفوظ شديد الارتباط بالأرض التي نشأ عليها، نجد نايبول الذي يطارده دوماً شعور أليم بالاغتراب يقوم برحلة إلى منطقة الكاريبي مسقط رأسه في عام ١٩٦٠ تمخض عنها كتابه الأول في فن الرحلات: "الرحلة الوسطى" (١٩٦٢) The Middle Passage. كما رحل إلى الهند موطن أجداده في زيارة قصيرة سجل أثناءها انطباعاته ومشاهداته في تلك البلاد، ونشرها في كتاب له يحمل عنوان: "منطقة يغشاها الظلام" (١٩٦٤) An Area of Darkness.

من أفضل أعمال نايبول الروائية رواية "منزل يطمح السيد بيسواس إلى الاحتماء بجدرانه" (١٩٦١) A House for Mr. Biswas. ونذكر من بين أعماله أيضاً رواية السيد ستون ورفيق الفرسان (١٩٦٣) Mr. Stone and the Knights Companion، ورواية "الرجال الجوف" (١٩٦٧) The Mimic Men، ورواية "منعطف النهر".

كما كتب رواية تاريخية هي "ضياع الدورادو" (١٩٦٩) The Loss of El Dorado تناول فيها تاريخ ترينداد، مسقط رأسه. ولنايبول مجموعة قصص قصيرة أصدرها تحت عنوان "راية تخفق فوق الجزيرة" (١٩٦٧) A Flag on the Island.

يطالع القارئ فيما يلي الترجمة لصورتين قلميتين من كتاب "شارع ميجل": الصورة القلمية رقم (١) التي تحمل عنوان "بوجارت"، والصورة القلمية رقم (٢) تحت عنوان "الشيء الذي يعز على التسمية".

بوجارت

كان من بين عادات "هات" عند نهوضه في الصباح أن يقتعد درابزين القراندة الخلفية في منزله، وسرعان ما يصيح متسائلاً: كيف الأحوال عندك يا بوجارت؟

وعندها كان بوجارت يتقلب في سريره، ويرد عليه بصوت خفيض، قل أن يسمعه أحد: كيف الأحوال عندك يا هات؟

كان السبب وراء تسميته بوجارت أمراً يلفه قدر من الغموض، إلا أنني أرتاب في أن هات هو الذي أطلق عليه هذا الاسم. إنني لا أدرى إذا كنت تتذكر العام الذي ظهر فيه فيلم "كازابلانكا"، فهو العام الذي سرت فيه شهرة بوجارت في أرجاء "بورت أوف سبين" سريان النار في الهشيم، وشرع مئات الشباب في احتذاء مثال بوجارت، وموقفه العنيد الصلب تجاه الأحداث.

بيد أنهم قبل أن يطلقوا عليه اسم "بوجارت" كانوا ينادونه "باشنس" (اسم لعبة من ألعاب الورق)، وذلك لأنه كان ينهمك في ممارسة هذه اللعبة منذ الصباح حتى هبوط الليل، ورغم ذلك لم يحب قط لعب الورق.

فإذا تصادف أن دلفت إلى حجرة بوجارت الصغيرة كنت ستجده دوماً مقتعداً سريره وقد اصطفت أوراق اللعب في سبعة صفوف على خوان صغير أمامه.

وعندها كان سيتساءل بهدوء وبلهجة روتينية: كيف الأحوال في الخارج يا رجل؟ وسرعان ما يتلفع بالصمت الشامل لمدة عشر أو خمس عشرة دقيقة. كان سيساورك شعور بعجزك البين عن مجاذبته أطراف الحديث لما يلوح في عينيه الصغيرتين اللتين يغشيهما النعاس من سأم بالغ ونظرات استعلاء. هاتان العينان كانتا تستقران في وجه سمين، يعلوه شعر أسود لامع. أما ذراعاه فكانتا ممتلئتان على نحو غير منفر وبرغم ذلك لم يكن بالشخص الذي تثب في داخله فرحة الحياة، فقد كان يؤدي كل شيء في كسل واسترخاء آسرين.



وحتى عندما كان يلعق إبهامه بلسانه كي يفرق الأوراق على اللاعبين، كانت هذه الحركة تشي بقدر كبير من الرفعة والسمو.

لم أعرف في حياتي رجلاً مثله عاني من براثن السأم ما عاناه.

كان يتظاهر بالتعيش من مهنة الخياطة، ووصل به الأمر إلى حد أن نفحني قدراً من المال كي أكتب لافتة يعلن بها عن حرفته:

خياط ومقصر ثياب

تفصيل بدل

أسعار شعبية لا تقبل المنافسة

كما ابتاع ماكينة خياطة، وكمية من الطباشير الأزرق والأبيض والبني، ورغم ذلك لم يسعنى قط تخيله في موضع منافسة مع أي إنسان، كما أنني لا أذكر أنني رأيته قط يصنع بدلة. كان في هذا الصدد يشبه إلى حد ما بوبو النجار الذي كان يقطن لصق حجرته والذي لم يصنع قط قطعة أثاث واحدة، رغم أنه كان منهمكاً دوماً في التخطيط لصنع إحدى قطع الأثاث، أو نجر قطعة خشب أو نقر ما كان يطلق عليه ثقوباً؛ تهيئة لصنع مفصل. وعندما كنت أسأله: ماذا تصنع يا سيد بوبو؟ كان يرد: "مرحى يا صبي! هذا هو السؤال الذي أنتظره، إنني أصنع شيئاً يستحيل تسميته". وأود أن أضيف هنا أن بوجارت لم يكن يكلف نفسه حتى عناء صنع هذا الشيء.

ولأنني كنت لا أزال طفلاً حينئذ، فإنني لم أتساءل قط عن وسيلة ارتزاقه. كنت أفترض بداهة أن الكبار يملكون نقوداً.

كان لبوبو زوجة تمتهن عدة حرف، وانتهى بها الأمر إلى مصادقة الكثير من الرجال. بيد أنني لم يسعنى قط تخيل أم أو أب لبوجارت، كما أنه لم يصحب معه إلى حجرته الصغيرة امرأة قط. هذه الحجرة الصغيرة كان يُطلق عليها حجرة الخدم؛ إلا أن خادماً من بين الخدم الذين يعملون في هذا المنزل لم يقطن هذه الحجرة قط. فتشييد هذه الحجرة لم يكن سوى انعكاس للتقليد المعماري السائد في تلك الفترة.

ولا يزال ذهني يتشتت حيرة إزاء تمكنه من عقد صداقات مع الآخرين. إلا أنه كان له أصدقاء كثيرون بالفعل. كما غدا لفترة ما أكثر الرجال شعبية في الشارع. إذ اعتدت أن أراه وهو يقعى على الرصيف مع جميع رجال الشارع المهمين، وقد خفض بصره وطفق يرسم حلقات بأصابعه على أديم الرصيف في تجاهل بين لحديث "هات" أو "ادوارد" أو "ادوس". لم يضحك ضحكة عالية قط، أو يروى حكاية. ورغم ذلك عندما كانت تحل مناسبة للاحتفال، كان جميع قاطني الشارع ينبرون قائلين: "لا غنى عن بوجارت، فهو يتسم بذكاء نادر ومهارة تعز على التصديق".

كان محضره يشيع في نفوسهم قدراً من السلوى والراحة على نحو خفي.

ولذا فإنه عند طلوع كل صباح كما قلت لك سلفاً كان هات يصيح بأعلى صوته: كيف الأحوال عندك يا بوجارت؟ ثم يطفق ينتظر الهمهمة المتشكية التي كانت تند عن بوجارت حينئذ: كيف الأحوال عندك يا هات؟

إلا أنه في صباح أحد الأيام لم تتلق زعقة هات الاستجابة المعتادة، وافتقد الشارع هذه الظاهرة التي كانت تبدو راسخة مثل أحد القوانين الأزلية.

اختفى بوجارت عن الأنظار، دون أن يخلف وراءه أثراً، أو تند عنه كلمة على سبيل التفسير.

غشي رجال الشارع الكدر وران عليهم الصمت طوال يومين كاملين. واجتمعوا في حجرة بوجارت الصغيرة. التقط هات مجموعة أوراق اللعب من فوق خوان بوجارت، وطفق يفلت من بين أصابعه ورقتين أو ثلاثاً كل فترة كي تسقط على الأرض وقد لاحت على وجهه أمارات التفكير العميق.

بادر هات متسائلاً: هل تعتقدون أنه رحل إلى فنزويلا؟ بيد أن أحداً لم يحر جواباً، إذ إن بوجارت لم يصارحهم سوى بالنزر اليسير عن تحركاته أو نواياه.

في صباح اليوم التالي نهض هات من فراشه وأشعل سيجارة ومضى نحو القراندة الخلفية، وكادت أن تفلت من بين شفتيه صيحته المعتادة لولا أن دهمته ذكرى رحيل صديقه في سرعة اللهب. ولذا طفق في حلب الأبقار في هذا الصباح في وقت أكثر بكوراً عن المعتاد مما أثار حفيظتها.

انقضى شهر تبعه شهر آخر ولم يعد بوجارت من غيبته. شرع هات وأصدقاؤه في استخدام حجرة بوجارت نادياً يزجون فيه أوقات فراغهم، يمارسون فيه لعبة وابي Wappee، ويتعاطون شراب الروم، ويدخنون، وكانوا أحياناً يصحبون معهم إلى الحجرة تلك المرأة الشريدة التي تتسم بالغرابة وشذوذ السلوك. وسرعان ما تورط هات مع الشرطة لتعاطيه القمار ودعمه المالي لمباريات مصارعة الديكة، مما اضطره إلى نفح المسئولين رشاو كي يذلل ما يعترضه من عقبات.

بدا الأمر كما لو أن بوجارت لم تطأ قدمه قط أرض الشارع، وعلى أية حال فإن بوجارت عاش في هذا الشارع لمدة أربع سنوات أو ما قارب فقط. فقد وفد إلى هذا الشارع ذات يوم وهو يحمل في يده حقيبة واحدة وطفق يبحث عن حجرة تأويه ولذا توجه بالحديث إلى هات الذي كان يقعى خارج بوابة منزله وهو يدخن سيجارة ويطالع نتائج مباريات الكريكت في الصحيفة المسائية. إلا أنه حتى في هذا الظرف العصيب لم يقل الكثير، فكل ما قاله -وفقاً لرواية هات- هو جملة واحدة: هل تعرف أية حجرة شاغرة؟ صحبه هات إلى الفناء المجاور الذي قامت فيه هذه الحجرة المفروشة المخصصة للخدم بإيجار شهري ثمانية دولارات. دلف داخل هذه الحجرة وما إن اطمأن في جلسته حتى أخرج من جيبه مجموعة من



أوراق اللعب وشـرع فى ممارسـة لعبـة باشنس. أثار هذا السلوك إعجاب هات البالغ.

أمـا فى نظر الرجـال الآخـرين فـقـد ظل دومـاً مـحـاطاً بالغموض. لقد توحد مع اللعبة التى كان يمارسـها وأصبح "باشنس". وعندما أوشكت ذكراه أن تذوب فى مـاء النسيان عاد فجأة فى صبـاح أحد الأيام فى حوالى السابعة ووجد ادوس وامرأة فى سريره. ندت عن المرأة صيحة فزع هائلة وهي تقفز من فوق السرير. أما ادوس فقد انتتر واقفاً وقد لاح فى وجهه ارتباك فاق إحساسه بالخوف.

ابتدرهما بوجارت قائلاً: "أخليا الفراش فأنا متعب وأريد أن أنام".

نام حتى الخامسة من بعد ظهر هذا اليوم، وعندما استيقظ وجد الحجرة تعج برجال العصابة القديمة. كان ادوس يصخب ويصيح بصوت عال كى يغطى إحساسه بالحرج. صاح به هات الذى كان قد أحضر معه زجاجة روم: كيف الحال عندك يا بوجارت؟ أفعم قلبه بفرحة غامرة عندما طرق سمعه الإجابة المألوفة: "كيف الحال عندك يا هات؟".

فض هات سدادة زجاجة الروم: وصاح ببوى بلهجة آمرة حادة أن يذهب لشراء زجاجة ماء صودا.

سأله بوجارت: كيف حال الأبقار يا هات؟

– فى أتم صحة وعافية.

– وكيف حال "بوى"؟

– فى أتم صـحـة وعـافـيـة أيضـاً. ألم تسـمـعنى منذ لحظة أناديه؟

– وكيف حال "أرول"؟

– يتمتع بموفور الصحة. ولكن ما الأمر يا بوجارت. هل تشكو اعتلالاً فى الصحة أو المزاج؟

هز بوجارت رأسه سلباً، وتناول جرعة صغيرة من فوهة زجاجة الروم، تبعها بجرعة ثانية وثالثة، وسرعان ما أنهى الرجال الزجاجة.

ندت عن بوجـارت: لا تقلقوا.. سوف أذهب لشراء زجاجة أخرى. لم يروا بوجارت يفرط فى الشراب على هذا النحو من قـبل أو يطلق العنان للسـانه، ولذا سـاورهـم غـيـر قليل من الانزعاج، وتطايرت برءوسهم الهواجس. إلا أن أحداً لم يجرؤ أن يسأله عن الموضع الذى حل به أثناء غربته.

خاطبهم بوجارت قائلاً: "إن جو الإثارة لم يفارق حجرتى طوال غيابى بفضلكم يا رفاق".

فـأجـاب هات: لكن ليس بنفس القدر الذى كـانت تنعم به أثناء وجودك بها.

إلا أن صدورهم كانت تموج بالقلق. فعندما كان يتحدث لا يكادون يلمحون انفراجة شفتيه، وإن لم يغب عن ناظريهم ذلك الانحراف الطفيف الذى اعترى جانباً فيه وهو ينطق الألفاظ بلهجة تشى بتأثره باللكنة الأمريكية.

رد بوجـارت على تحـيـة هات قـائلاً: "بكل تأكـيـد... بكل تأكيد".

ندت عن بوجارت بلكنة أمريكية لم يشبها خلل. كان مثل ممثل يؤدى دوره بتفان وإتقان.

لم يكن هات واثقاً من سكر بوجارت.

لابد أن تـعـرف أن مظهـر هات كـان يُذكّـر بالممـثـل ركس هاريسـون وأنه كـان يبذل مـا بوسـعـه كى يقوى هذا الشبه ويرسـخـه فى الأذهان. فـقـد كـان يمشط شـعـره إلى الوراء، ويضـيق عينيه، ويتـحـدث بلهجة تحاكى لهجة هاريسـون فى الغالب الأعم.

– "عليك اللعنة يابوجارت". ندت عنه فى لهجة توحى بزوال الفارق بينه وبين ركس هاريسون، ثم مواصلاً: "ينبغى عليك أن تصارحنا بالحقيقة بلا رتوش فوراً ودون إبطاء".

انحرف جانب فيه وهو يطلق ضحكة ساخرة كاشفاً عن أسنان بيضاء نضيدة.

– "بالتأكيد سوف أكاشفكم بكل شئ". ندت عنه، ثم نهض واقفاً، ودس إصبعى إبهامه داخل بنطلونه عند موضع الحزام وهو يردد "سوف أطلعكم على كل شئ".

ثم أشعل سيـجارة، ومال بنصفه الأعلى إلى الخلف على نحو اندفع معه الدخان الكثيف الذى كان يزفره متأنياً داخل عينيه، ثم طفق يروى حكايته فى ألفاظ واضحة ممطوطة، وقد ضيق عينيه ليحد بصره لتكاثف الدخان من حوله.

الحكاية هى أنه حصل على عمل فى إحدى السفن التى أقلته إلى مستعمرة جويانا البريطانية. وهناك فر من السفينة مولياً وجهته شطر قلب الجزيرة. عمل فى البداية راعياً للأبقار فى روبونونى، ثم عمل فى تهريب البضائع إلى البرازيل (لم يحدد ما كان يقوم بتهريبه)، كما جمع بعض الفتيات من البـرازيل واصطحـبـهن إلى چورچ تاون. وكـان يدير أفـضل ماخور فى مدينة چورچ تاون، إلا أن رجال الشرطة فى حركة غادرة أخذوا ما كان ينفحهم من رشاو وألقوا القبض عليه.

زادنا إيضاحاً قائلاً: "كان ماخوراً يتردد عليه علية القوم وخيارهم، لا يسمح بدخول المشردين أو الشحاذين، فقد كان زواره يقتصرون على القضاة والأطباء وكبار موظفى الحكومة".

سأله ادوس: ماذا حدث؟ هل دخلت السجن؟

عنفـه هـات قـائلاً: هـل بلـغ بك الغـبـاء هذا الحد. أتقـول "سجن" والرجل يقف وسطنا الآن. ولكن ما السبب وراء ما تتصفون به من حمق وغباء؛ لماذا لا تدعون له فرصة للحديث؟

إلا أن تساؤل ادوس جرح كبرياءه، وغشيه كدر عظيم جعله يطبق فمه ويحجم عن التفوه بكلمة أخرى فى هذا الأمر.

منذ هذه اللحظة فصاعداً اعترت العلاقة بين هذين الرجلين تغير بين. فقد أضحى بوجارت مثل سميه تماماً. كما توحد هات مع هاريسون نجم السينما اللامع. تمثل هذا التغير فيما طرأ على التحية المتبادلة بينهما عند الاستيقاظ، إذ جعل هات



كل صباح يصيح به قائلاً: "بوجارت!"، ليجابه بالرد: اخرس يا هات!

أضحى بوجارت بعد عودته من أكثر رجال الشارع مهابة وإثارة للرعب فى القلوب، لدرجة أن شاع أن "بيج فوت" (ذا القدم الضخمة)، كان يهابه ويخشاه. طفق بوجارت يتعاطى الشراب ويقامر مع النخبة المختارة فى الشارع وهو يشاركهم التنابذ بالشتائم، قاذفاً إياهم بسيل من السباب المقذع. كما اعتاد أن يصب على رؤوس الفتيات اللاتى يسرن منفردات فى الشارع الإساءة تلو الإساءة على مسمع ومشهد من المارة. وابتاع لنفسه قبعة كان يسير بها، وقد جذب حافتها لأسفل كى تخفى عينيه عن الأنظار. وأصبح من المشاهد المألوفة لسكان الشارع بما اعتاد عليه من الوقوف ملصقاً ظهره بالسور الخراسانى العالى الذى يحيط بالفناء المترامى أمام حجرته، وقد دس يديه فى جيوبه، ثانياً إحدى ساقيه التى ارتكزت قدمها على أديم جدار السور راشقاً بين شفتيه إحدى سجائره التى لا تفارق فمه إلا فى وقت النوم.

بعد ذلك بفترة رحل ثانية فجأة. كان يلعب الورق مع أفراد العصابة فى حجرته عندما نهض قائماً على حين بغتة وهو يقول: "إننى ذاهب إلى دورة المياه". إلا أنه غاب عنهم لمدة أربعة شهور.

وعندما عاد كان وزنه قد زاد بقدر ملموس، وإن انعقدت فى عينيه نظرة مخيفة تنذر بالعداوة والخصام. كما اكتست لهجته بلكنة أمريكية لاتخطئها الأذن. وكى يتقن محاكاة الأمريكيين شرع فى التودد إلى الأطفال. فكان يناديهم بأعلى صوته فى الشارع وينفحهم نقوداً لشراء العلكة والشيكولاتة. وكان يجد قرة عينه فى أن يربت رؤوسهم بحنان ويمحضهم النصيحة المخلصة لوجه الله.

أما فى المرة الثالثة التى رحل فيها فإنه احتفل بعودته بإقامة حفل كبير فى حجرته لجميع الأطفال أو الصبية كما كان يطلق عليهم. ابتاع خصيصاً لهذا الحفل صناديق تحوى زجاجات صولو، وكوكاكولا، وبيبسى كولا وكميات هائلة من الكعك.

إلا أنه فى يوم من الأيام جاء الرقيب تشارلز، رجل الشرطة الذى يقطن المنزل رقم خمسة وأربعين بشارع ميجل، وألقى القبض على بوجارت.

حذره الرقيب تشارلز قائلاً: "لا تلجأ إلى العنف يا بوجارت".

إلا أن بوجارت أخفق فى استيعاب ما يرمى إليه، وتساءل: ما هى حقيقة الأمر يا رجل؟ إننى لم أفعل شيئاً. وعندها صارحه الرقيب تشارلز بالحقيقة. أشارت الصحف إلى الحادث على نحو عابر، وأوضحت أن التهمة الموجهة إليه هى الجمع بين أكثر من زوجة، ولذا عُقدت الآمال بهات فى أن يكشف لنا التفاصيل التى تغفل الصحف دائماً عن ذكرها.

أطلعنا هات فى مساء نفس اليوم ونحن جلوس على الرصيف على ما كنا نتحرق لهفة إلى معرفته، "هجر الرجل زوجه الأولى التى كان يعيش معها فى توناپونا، ورحل إلى بورت أوف سبين إذ لم يسعهما أن ينجبا أطفالاً، ولذا كان يساوره شعور مؤلم بالتعاسة والضآلة، دفعه إلى الرحيل. وفى كارونى عثر على فتاة أنجب منها طفلاً. إلا إنهم فى كارونى لا ينظرون بعين الاستخفاف إلى مثل هذه الأمور، مما اضطر بوجارت إلى الزواج من هذه الفتاة".

سأله ادوس: ولكن لماذا هجرها؟

فأجابه هات من فوره: كى يكون رجلاً مثلنا، جديراً بالعيش بيننا.

الشىء الذى يعز على التسمية

الشىء الوحيد الذى شيده بوبو الذى كان يلصق مهنة النجارة باسمه هى الورشة الصغيرة التى صنع جدرانها وسقفها من الحديد المجلفن تحت شجرة المانجو فى الجزء الخلفى من فناء منزله. وحتى هذا البناء لم يتمه كما ينبغى. إذ لم يجشم نفسه عناء تثبيت ألواح السقف من الحديد المجلفن بالمسامير التى استعاض عنها بوضع حجارة ضخمة على السقف حتى لا تطيح به الرياح. ولذا، عندما تعصف رياح مزمجرة، كان يصدر عن السقف أصوات خبط وزمجرة تبث الرعب فى القلوب، ويخيل للمرء أنه على وشك أن يُطاح به فى الهواء.

ورغم ذلك لم يكن بوبو قط بالشخص الكسول، بل كان دوماً منشغلاً فى التسمير والنشر والسجح بالفارة. وكنت أحب أن أرقبه أثناء عمله، فقد كنت أحب رائحة الخشب بأنواعه: خشب السرو، وخشب الأرز وخشب crapaud. كما كان يستهوينى لون الرقائق الخشبية الصغيرة الناتجة عن السجح بالفارة، ويعجبنى هيئة شعر بوبو المفلفل الذى حال لونه بسبب ما انتثر عليه من نشارة الأخشاب.

سألته: ما الذى تصنعه يا سيد بوبو؟

وهو سؤال كان يرد عليه دوماً قائلاً: مرحى يا فتى هذا هو السؤال الذى أنشد سماعه.. إننى أصنع شيئاً يعز على التسمية.

هذه الإجابة كانت تحبب بوبو إلى.. فقد كنت أعتقد أنه يتسم بروح شاعرة.

قلت لبوبو ذات يوم: دلنى على شىء أصنعه.

– ماذا تريد أن تصنع؟

كان يصعب على تسمية شىء أريده حقاً بكل مجامع قلبى.

واصل بوبو: إن ترددك ليشى برغبتك فى صنع شىء يعز



على التسمية لتفرده فى الطراز أو الشكل.

إلا أننى قر عزمى فى النهاية على صنع حامل للبيض.

سألنى بوبو: لمن تصنعه؟

– أمى.

ضحك قائلاً: هل تعتقد أنها سوف تستخدمه؟

اهتز فؤاد أمى سروراً بهذا الحامل، وجعلت تستخدمه لمدة أسبوع تقريباً. ثم بدا لى كما لو أنها أسقطته تماماً من الحسبان، إذ راحت تضع البيض فى آنية أو أطباق كعادتها قبل امتلاك الحامل.

ندت عن بوبو ضحكة عندما أخبرته بما حدث، ثم بادرنى قائلاً: إن الشىء الذى يستأهل عناء صنعه يا غلام هو الشىء الذى يعز على التسمية.

بعد أن انتهيت من كتابة لافتة محل الخياطة التى كلفنى بها بوجارت طلب منى بوبو كتابة لافتة له أيضاً.

انتزع بوبو من خلف أذنه ما تبقى من القلم الرصاص الأحمر الذى كان يرشقه دوماً فى هذا الموضع، وقلقت فى عينيه نظرة حائرة تشى بعجزه عن انتقاء الكلمات المناسبة. أراد فى البداية أن يعلن عن نفسه مهندساً معمارياً، بيد أننى تمكنت من إثنائه عن هذا القرار. كما أنه لم يكن واثقاً من الهجاء الصحيح لهذه الكلمة. ولذا فإن اللافتة فى النهاية حملت الكلمات التالية:

بناء ومقاول

نجار

وصانع صوان ملابس

وقعت بإمضائى مثل أى خطاط فى الركن الأيمن فى ذيل اللافتة. كان بوبو يحب الوقوف أمام اللافتة وهو يحدق فيها منبهراً ولكنه كان يحس رعدة تسرى فى أطرافه عندما يفد أناس لا يعرفونه للسؤال عن النجار، ولكنه كان يزوغ من الخطر المحدق به متسائلاً: النجار؟! لقد رحل.

كان يُخيل إلى أن بوبو يفوق بوجارت رقة ولطافة. فقد كان بوجارت مقلاً فى الحديث معى، فى حين أن بوبو كان دوماً مستعداً لمعاطاتى الحديث عن أمور جادة مثل الحياة والموت وظروف العمل، مما غمرنى بإحساس بأنه يهيم بالحديث إلى هياماً. ورغم ذلك لم يكن بوبو شخصية محبوبة فى الشارع؛ إذ اعتاد أن يصطحب معه زجاجة روم كل صباح فى طريقه لاقتعاد الرصيف. إلا أنه لم يكن يحسو حسوة روم واحدة، بل يظل يترقب مرور أحد الأشخاص الذين يعرفهم، وسرعان ما يغمس إصبعه الوسطى فى الروم، ويخرجها وهو يلعقها بتلذذ ملوحاً بيده الأخرى له.

علق هات على هذا السلوك قائلاً: "بوسعنا أن نشترى شراب الروم أيضاً، ولكننا لن نتباهى مثله".

لم أنظر قط إلى هذا السلوك على هذا النحو، وعندما استفسرت بوبو بواعث هذا السلوك ذات يوم، أجابنى قائلاً: يا صبى عندما تستيقظ مبكراً فى الصباح وتجد الشمس تريق شعاعها الدافئ على الخلق، بينما تهب نسائم مرطبة ببرودة حنونة منعشة، فإن روحك تهفو إلى الخروج والوقوف تحت أشعة الشمس الحانية وأنت تحتسى شراب الروم حسوة تلو أخرى.

لم يكن لبوبو فى حقيقة الأمر حرفة يتعيش منها. أما زوجه فقد اعتادت أن تخرج للعمل، وهو أمر تيسر لها لعدم إنجابها أطفالاً؛ وكان بوبو يبرر هذا الوضع قائلاً: "إن النساء يحببن العمل، ولكن الرجل لم يُخلق للعمل".

أما هات فعلق قائلاً: "إن بوبو تابع لزوجه ولذا فهو تعوزه الرجولة الحقة".

كانت زوج بوبو تعمل طباخة فى منزل كبير يقع على كثب من مدرستى. وقد اعتادت أن تنتظرنى خارج المدرسة فى موعد انتهاء اليوم المدرسى بعد الظهر كى تصطحبنى إلى المطبخ الكبير حيث تتفحنى بالأطعمة الشهية. أما الشىء الوحيد الذى كان يكدر على صفوى فهو جلوسها أمامى ترقبنى وأنا أتناول طعامى. إذ كان يخيل إلىّ أننى آكل من أجلها، وأن معدتها وليست معدتى هى التى تستقبل الطعام. كما طلبت منى أن أناديها "عمتى".

قدمتنى إلى بستانى حديقة المنزل الكبير. كان رجلاً وسيماً يتميز بسمرة غامقة، وعشقه البالغ للزهور التى يغرسها بيديه، وكنت أحب الحدائق التى كان يرعاها دائماً بعين اليقظة. إذ كان أديم أحواض الزهور شديد السواد، تبلله دوماً رطوبة كثيفة، أما الحشائش فكانت ذات لون أخضر زاه، تبللها الأنداء، ومن التشذيب فى غاية. وكان أحياناً يسمح لى برى أحواض الزهور. كما اعتاد أن يجمع الحشائش المقطوعة ويضعها فى حقائب صغيرة كى آخذها معى وأعطيها لأمى التى كانت تطعمها الدجاج الذى تربيه.

ذات يوم افتقدت زوجة بوبو، إذ لم تأت لاصطحابى من المدرسة كالمعتاد. وفى صباح اليوم التالى لم ألمح بوبو على الرصيف وهو يغمس إصبعه فى زجاجة الروم. كما أننى لم أر زوجة بوبو فى المساء.

وعندما ذهبت إلى ورشة بوبو وجدته يتجرع غصص اليأس وهو يتنهد فى كرب شديد. كان جالساً على أحد الألواح الخشبية، وقد جعل يثنى إحدى الرقائق الناجمة عن نشر الخشب حول إصبعه.

بادرنى بوبو قائلاً: "إن عمتك قد رحلت يا صبى".

– إلى أين رحلت يا سيد بوبو؟

– "هذا هو السؤال الذى تدوخنى الحيرة دون الجواب عليه".

ثم أطبق فمه ولم يتفوه بكلمة أخرى.

منذ هذه اللحظة فصاعداً غدا بوبو شخصية محبوبة تتندى لها القلوب حناناً، وتفيض رقة، إذ اجتاح خبر اختفاء زوجه



الشارع كالنار. وعندما قال ادوس ذات يوم: "إننى أعجب لما أصاب بوبو؛ يبدو أنه لم يعد لديه المزيد من شراب الروم"، وثب هات من مجلسه كالملدوغ مسدداً إلى وجهه لطمة بيده على سبيل الدعابة إلا أنها طاشت فى الهواء. بعد ذلك شرع جميع رجال الشارع فى اتخاذ ورشة بوبو مكاناً يجتمعون فيه للسمر والحديث عن مباريات الكريكت وكرة القدم والسينما أو أى موضوع آخر سوى النساء. من الواضح أنهم كانوا يتغيون اقتلاعه من دنيا الأحزان التى غاص فيها حتى أذنيه.

لم تعد الضوضاء الصادرة عن الخبط والنشر تتجاوب أركان ورشة بوبو. كما أن رائحة نشارة الخشب فقدت طزاجتها، وحال لونها إلى السواد فبدت مثل نفايات على أديم أرض الورشة. شرع بوبو فى الإفراط فى الشراب، إلا أننى لم أحب نظرة عينيه وقد احمرتا من أثر الخمار، أو رائحة شراب الروم التى كانت تسطع أنفى كلما اقتربت منه. كان صياحه يدك جدران الورشة ويجتاح أرجاء الشارع، وكان ينتفض غضباً وهياجاً لأقل استثارة، ويتجلى الافتراس فى ملامحه. هذه الطباع المستحدثة رشحته عن جدارة للانضمام للعصابة.

علق هات قائلاً: "لقد كنا مخطئين بشأن بوبو. فهو رجل مثلنا جميعاً".

اهتز قلب بوبو فى البداية لما حبته به الأقدار من هذه الصحبة الجديدة، فقد كان يهيم بالثرثرة بمجامع قلبه، ويود ترسيخ علاقات المودة بينه وبين رجال الشارع، ولذا فإن مشاعر الإعراض والنفور من جانب هؤلاء الرجال كانت تثير فى نفسه الحيرة والدهشة. ولذا خيل إلىّ أنه ظفر أخيراً ببغيته. إلا أنه لم يكن سعيداً فى حقيقة الأمر. فهذه الصداقة وما أشاعته من دفء فى المشاعر قد جاءت متأخرة، ولذا فلم تستهويه بالقدر الذى كان يتوقعه. حاول هات أن يثير اهتمام بوبو بنساء أخريات، ولكن بوبو لم يبد اهتماماً على الإطلاق.

لم يتخيل بوبو أن صغر سنى يمكن أن يحول بينه وبين مكاشفتى بأى شىء: "عندما تبلغ من العمر ما بلغت يا غلام، فسوف تكتشف أنك لم تعد تهتم بالأشياء التى كنت تعتقد أنك سوف تحبها إذا ما أُتيح لك الحصول عليها". تلك كانت طريقته فى الحديث، وهى طريقة تظلها سحب الإبهام والغموض، كما لو كان يلقى عليك ألغازاً تنشد الحل.

ثم استيقظنا ذات صباح على خبر رحيل بوبو عن الشارع. دافع هات عن هذا المسلك قائلاً: "إنه ليس مضطراً لأن يكشف لى عن وجهته. فهو قد رحل للبحث عن زوجه".

سأل ادواود: هل تعتقد أنها سوف تعود معه؟

فأجابه هات: فلننتظر حتى نرى ما تسفر عنه الأحداث.

إلا أن الانتظار لم يطل بنا. فقد طالعتنا الصحف بحقيقة ما حدث. وعلق هات قائلاً بأن هذا ما كان يتوقعه تماماً. فقد انهال بوبو ضرباً وصفعاً على أحد الرجال فى اريما لإغوائه زوجه وفراره معها. وهذا الرجل هو البستانى الذى اعتاد أن ينفحنى بهداياه من الحقائب الورقية الممتلئة بالحشائش. لم يعان بوبو الكثير من هذه الفعلة. إذ اقتصر العقاب على غرامة دفعها صاغراً، وأُطلق سراحه بعد أن وجه إليه القاضى تحذيراً بالكف عن التحرش بزوجه وإزعاجها على أى نحو كان.

ابتدع سكان الشارع أغنية شعبية تروى ما حدث لبوبو ذاعت على ألسنتهم طوال العام وسرت فى جميع الأرجاء سريان النار فى الهشيم. كما مضت حشود المحتفلين بالكرنفال يترنمون بهذه الأغنية أثناء مسيرتهم السنوية المعتادة، كما أن الأخوات اندروز قمن بتسجيل كلمات الأغنية على أسطوانات من إنتاج شركة أمريكية تعمل فى مجال الفن.

تقول كلمات الأغنية:

"شد شخص يعمل بالنجارة الرحال إلى اريما

باحثاً عن فتاة ساقطة تدعى ايميلدا"

أثارت كلمات الأغنية عاصفة من الاستحسان فى شارعنا وطفقت أتباهى فى المدرسة بصلتى الوثيقة به قائلاً: "هذا الشخص الذى يشتغل بالنجارة هو صديق حميم لى".

كما جعل هات يردد أثناء حضوره مباريات الكريكت وسباقات الخيل: هل تسألنى إذا كنت أعرفه؟ يا إلهى لقد كنت أشاربه ليلاً ونهاراً. يا فتى لقد كان بوسعه أن يشرب المحيط دون أن يسكر".

إلا أننا لمسنا تغيراً عميقاً فى شخصية بوبو عند عودته. فعندما ذهبت إلى ورشته لمجاذبته أطراف الحديث، زعق فى وجهى وطفق يزمجر بصوت ملؤه الوعيد، كما طرد هات وبقية أفراد العصابة من ورشته عندما دلفوا إليها حاملين زجاجة روم.

علق هات قائلاً: "لقد جُن الرجل بسبب أفعال تلك المرأة".

إلا أن الضوضاء الصادرة عن الدق والخبط والنشر فى ورشة بوبو عادت تصك الأسماع من جديد. إذ طفق يكرس قلبه لعمله، وجعلت بدورى أتساءل عما إذا كان لا يزال يتفنن فى صنع ذلك الشيء الذى يعز على التسمية. ولكننى أحجمت عن سؤاله أن يهتاجه الغضب لما يمكن أن يعده تهكماً أو تعريضاً به.

أدخل بوبو الكهرباء إلى الورشة، وشرع فى العمل أثناء الليل. وكنت ألمح عربات نقل ضخمة تتوقف أمام منزله كى تفرغ حمولتها من الأخشاب أو تنقل قطع الأثاث. بعد ذلك شرع بوبو فى طلاء جدران منزله بلون أخضر زاه، أما السقف فقد طلاه بلون أحمر فاقع. علق هات قائلاً: "إن الرجل قد جُنّ حقاً"، ثم أضاف: يخيل إلىّ أنه ينتوى الزواج للمرة الثانية".

إلا أن رأيه لم يكن يجانب الصواب كلية. إذ عاد بوبو بعد انقضاء أسبوعين على عملية الطلاء مصطحباً معه امرأة. لم تكن هذه المرأة سوى زوجه، التى كنت أناديها "عمتى". علق



هات قائلاً: هل تدركون الآن طبيعة المرأة، وما تبغيه من وراء الزواج. ليس الرجل بطبيعة الحال، بل بيتاً جديداً حسن الطلاء، وما يحويه من أثاث جديد. إنني مستعد للرهان على أنه لو كان للبستاني منزل جديد مؤثث بأفخم الرياش، ما كانت لتعود مع بوبو".

بيد أننى لم أهتم بهذه المسألة؛ فقد كنت سعيداً برؤية بوبو وهو يقف على الرصيف صباح كل يوم ممسكاً بإحدى يديه زجاجة الروم، وقد شرع يغمس إصبعه داخلها وهو يلوح باليد الأخرى لأصدقائه. وكان يثلج صدرى أن أتيحت لى الظروف كى أسأله مجدداً: ماذا تصنع يا سيد بوبو؟ فأتلقى الرد القديم: "مرحى يا صبى هذا هو السؤال الحق. إننى أصنع ذلك الشيء الذى يعز على التسمية لتفرده".

سرعان ما عاود بوبو انتهاج مسلكه القديم فى العيش مع تكريس جل وقته لصنع ذلك الشيء الذى يعز على التسمية، كما توقف عن العمل فى الورشة، وعادت زوجه إلى عملها السابق فى البيت الكبير الذى يقع على مقربة من مدرستى.

امتلأت نفوس أهل الشارع سخطاً وغضباً على بوبو بسبب عودة زوجه. إذ أحسوا أن هذه العودة كانت بمثابة لطمة قاسية لمشاعر التعاطف التى أغدقوها عليه دون حساب. كما عاود هات قذفه بكلمات قارصة: "إن بوبو اللعين أطاح برأسه الغرور". إلا أن بوبو لم يبال هذه المرة، وضرب صفحاً عن مثل هذه الإساءات، إذ كان يستخفه طرب جنونى عذب. كان يردد على مسمعى دوماً: عد إلى منزلك يا صبى وتضرع إلى الله فى ظلمة الليل البهيم أن يهبك سعادة كالتى أرتع فى رحابها".

إلا أن ما حدث بعد ذلك كان أمراً جد فجائى إلى حد أننا لم نعرف به عند وقوعه. وحتى "هات" كان يجهله تماماً حتى قرأ عنه فى الصحف. فقد كان "هات" مواظباً على قراءة الصحف، يعكف على مطالعتها منذ حوالى العاشرة صباحاً حتى حوالى السادسة مساء. وعندما وقعت عيناه على الخبر، صاح قائلاً: ما هذا الذى اقرؤه.. انظروا ... ثم أشار بإصبعه إلى العنوان الرئيسى فى إحدى الصحف: "سجن النجار بطل الأغنية الشعبية".

طالعنا تفاصيل الحكاية ونحن من الدهش والعجب فى غاية. فقد كان بوبو يسرق الأشياء من كل حدب وصوب. فجميع قطع الأثاث الجديد التى زود بها منزله لم يصنعها فى حقيقة الأمر، بل سرقها وأجرى عليها عدداً من التغييرات طمست ملامحها الأصلية. إلا أن إفراطه فى السرقة دفع به إلى بيع ما فاض عن حاجته وكان هذا هو السبب وراء القبض عليه. كما أننا ندرك الآن السر وراء وقوف عربات نقل الأثاث دوماً أمام منزله. حتى الطلاء والفرشات التى استخدمها فى طلاء منزله وتزيينه كانت مسروقة. وقد عبر "هات" حقاً عما تعصف به عقولنا من دواعى الحيرة عندما قال: "هذا الرجل فى غاية الحمق. ما الذى يضطره إلى بيع ما سرقه. بالله عليكم أخبرونى.. لماذا؟".

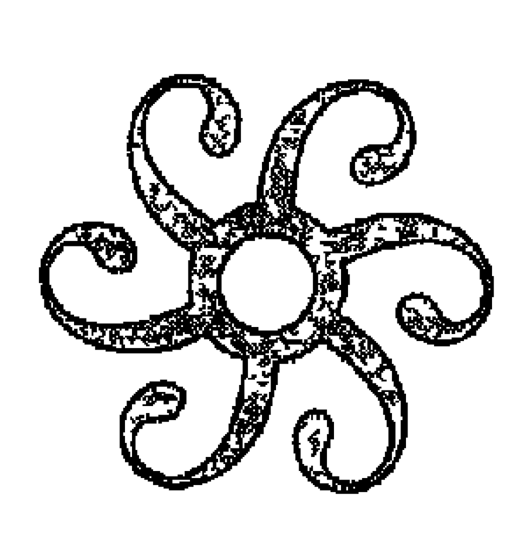
قر رأينا جميعاً على أن ما فعله لا يمكن أن يوصف إلا بالرعونة والغباء. بيد أننا شعرنا فى أعماق نفوسنا بأنه جدير بلقب "رجل"، إن لم يكن يفوقنا جميعاً رجولة وفتوة.

لكنى طفقت اتساءل عن مصير "عمتى". علق هات قائلاً: ما المدة التى سوف يقضيها فى السجن؟ عام واحد. عندما يُخصم منها ثلاثة شهور لحسن السير والسلوك داخل السجن، فإن هذا يعنى تسعة شهور. إلا أننى أعتقد أن بوسعها أن تقوم سلوكها وتصلح من شأنها لمدة ثلاثة شهور فقط أيضاً، وبعد ذلك لن نراها فى شارع ميجل. هل تفهمون ما أقول؟ بيد أن ايميلدا لم تغادر شارع ميجل قط. فهى لم تكتف بالارتزاق من العمل طباخة، بل تعيشت أيضاً من غسل وكى ملابس الجيران بمنزلها. إن أحداً فى الشارع لم يشعر بالأسى لسجن بوبو بسبب العار الذى سوف يلحق باسمه، فالذى قُدر له، وأعنى به السجن، هو مصير لا يستبعد أى منا ملاقاته. وإنما كان مبعث أسفهم هو بقاء ايميلدا وحيدة لفترة طويلة.

وعندما عاد استقبلناه استقبال الأبطال الفاتحين. لقد غدا الآن فرداً من أفراد العصابة عن جدارة لا مراء فيها. بل كان يفوق حتى هات أو بوجارت ذيوع صيت وشهرة.

لكننى كنت الشخص الوحيد الذى أحس بفداحة التغير الذى طرأ على روح بوبو، وهو تغير أحزننى وكدر على صفوى، إذ أنه شمر عن ساعد الكد، وشرع فى صنع كراسى ضخمة ذات ذراعين وظهر قابل للتعديل، ومزودة بحشيات يمكن نزعها، ومناضد، وصوانات ملابس يبيعها الناس.

وعندما سألته: متى ستشرع يا سيد بوبو فى صنع ذلك الشيء الذى يعز على التسمية؟ ندت عن فيه صيحة مكتومة أشبه بالزمجرة، وقال بصوت ملؤه الوعيد: كف عن المشاكسة، وأغرب عن وجهى قبل أن تمتد يدى إليك بالأذى.





كونراد والظلام

ف. س. نايبول
ترجمة د. فدوى عبد الرحمن

مقدمة

حصل الكاتب الانجليزى الجنسية الترنيدادى المولد والهندى الأصل ف. س. نايبول على جائزة نوبل للآداب لعام ٢٠٠١. وقد جاء فوزه بهذه الجائزة العالمية مثيرا للجدل ومحييا لجدال أدبى بدأ منذ أمد بين النقاد الغربيين والنقاد ذوى الصلة بالعالم الثالث. فبينما يحتفى به الغربيون لجمال أسلوبه وتقنيته العالية وما يرون من "حياده ونزاهته" فى عرض انطباعاته عن مجتمعات العالم الثالث يرى الآخرون أنه منحاز بشكل كبير للغرب وأنه قد ذاب تماما فى ثقافة الآخر حتى إنه قد تبنى وجهة النظر الغربية فى نظرتها للمجتمعات الأخرى.

ويُتهم نايبول بأنه يذهب إلى البلاد التى يكتب عنها بأفكار مسبقة ويعتمد على المنهج الغربى فى الملاحظة المباشرة ليجد من الأدلة ما يعضد به أفكاره تلك. وخطورة ذلك المنهج تكمن فى أنه يتخذ من بعض الانطباعات وسيلة للوصول إلى تعميمات وأحكام كلية . كما أن الافتراضات التى يبدأ منها نايبول عادة ما تكون متأثرة بالأدب الأوروبى الاستعمارى خاصة ما كتب خلال القرن التاسع عشر وأوائل القن العشرين. فمثلا حينما كتب عن جزر الهند الغربية استشهد بأعمال أعتى الكتاب عنصرية من أمثال أنتونى ترولوب وأنتونى فراود وتشارلز كنجزلى أما أعماله التى تدور فى إفريقيا فكان جوزيف كونراد هو أكثر الكتاب تأثيرا فيها. وقد لفتت العلاقة بين نايبول وكونراد نظر الأكاديمية السويدية فأوردت فى حيثيات الفوز أن نايبول يعتبر "وريثا لكونراد كمؤرخ لمصائر الامبراطوريات من الناحية الأخلاقية".

وأهمية كونراد بالنسبة لنايبول تكمن فى أنه أعطى المثل للكاتب المهاجر الذى فرض نفسه على مجتمع غريب عليه وباستخدام لغة ليست هى لغته الأصلية. لكن نايبول أخطأ حين تأثر بكونراد تأثرا حرفيا ولم يتعامل مع آرائه كنتاج لعصر كانت هى فيه الأفكار السائدة وإنما اعتبرها من الثوابت. يقول نايبول "إن أهمية كونراد بالنسبة لى هى أنه منذ ستين عاما مضت فكر مليا فى عالمى وهو عالم مازلت أراه اليوم." وأن يرى نايبول نفس العالم الذى رآه كونراد منذ ستين عاما مضت يعنى أن هذا العالم ساكن لا حركة فيه ولاتقدم وبالتالى ينكر على الآخر أى وجود خارج منظومة التاريخ الغربى الاستعمارى.

ومن ناحية أخرى فإن نايبول أخذ عن كونراد أسوأ ما فيه وهو قولبة الشعوب والاعتقاد بأن لكل منها صفات متأصلة وبذلك لا يصبح هناك أمل فى التغيير لأن قدر هذه الشعوب يصبح هو التخلف الدائم وعدم القدرة على اللحاق بحضارة الغرب المتفوق تكنولوجيا وثقافيا.

وفيما يلى ترجمة لمقال "كونراد والظلام" الذى كتبه نايبول عام ١٩٧٤وترجع أهمية هذا المقال إلى أنه يوضح علاقة نايبول بكونراد بالإضافة إلى أنه من الكتابات القليلة التى تكلم فيها نايبول عن فنه وعن آرائه بالنسبة للرواية والأدب بصفة عامة.

كونراد والظلام

لقد استغرقت وقتا وطويلا كى أستطيع الكتابة عن كونراد وإن بدأت حديثى بتناول صعوبته بالنسبة لى فذلك لأنى يجب أن أكون صادقا فى رواية تجربتى معه. ولازلت أجد صعوبة فى أن أظل محايداً فى نظرتى إليه فلقد كان على ما أتذكر أول كاتب محدث أقرأ له. وكان ذلك عن طريق والدى الذى كان رجلا علّم نفسه بنفسه وحاول أن يشق طريقه وسط ارتباك ثقافى لم يكن هو نفسه على وعى تام به وإن كنت أنا بدورى قد بدأت مؤخرا فقط فى فهمه. كان أبى يريد أن يصبح كاتبا وكان يقرأ لا من أجل متعة القراءة ولكن من أجل أن يخرج من قراءته بأفكار يجد فيها تشجيعاً لنفسه وكان يعرفنى بالكُتّاب الذين يقرأ لهم. ويعتبر كونراد من أوائل هؤلاء الكتّاب ليس فقط كونراد صاحب الأسلوب المتميز ولكن أيضا كونراد الذى بدأ متأخرا معطيا الأمل لهؤلاء الذين يجدون صعوبة فى البدء.

أعتقد أنى كنت فى العاشرة حينما بدأت أعمال كونراد تعرف طريقها إلى عالمى. وقد يبدو هذا غريبا ولكنها كانت قصة "الهور" وكانت القراءة ناجحة وهذه القصة هى الوحيدة من أعمال كونراد التى يمكن قراءتها لطفل وهى قصيرة جداً حيث لا تتعدى الخمس عشرة صفحة. وتحكى عن نهر محفوف بالغابات وقت الغسق حيث يقول الرجل الأوروبى فى المركب "سوف نقضى الليل فى بيت "أرسات" وتتأرجح المركب إلى جدول يؤدى إلى هور . هناك يظهر بيت وحيد



على الشاطئ بداخله سيدة تحتضر. أثناء الليل يحكى أرسات وهو شاب صغير يعشق هذه السيدة، كيف وصل كلاهما إلى هذا المكان. إنها قصة حب محرم بدأ فى مكان آخر. قصة خطف ومطاردة وموت الأخ الذى تركوه خلفهم فأمسكه المطاردون. ويجب ألا تستغرق حكاية أرسات أكثر من خمس عشرة دقيقة ولكن الرومانسى هو الرومانسى وحينما تنتهى قصة أرسات يكون الفجر قد بزغ وانقشع الضباب من نسيم الصباح وتموت السيدة. وسعادة أرسات لو وجدت لكانت معيبة وقصيرة. أما الآن فسيترك الهور ويعود لمكانه ليواجه مصيره. ويجب على الرجل الأبيض أيضا أن يرحل. والمشهد الأخير لأرسات وحيداً فى الهور ينظر "فيما وراء ضوء النهار الساطع إلى ظلام عالم من الأوهام".

وبمرور الوقت تشوشت قصة "الهور" فى ذاكرتى ولكن بقى معى الإحساس بالليل والوحدة والموت تعضده فى مخيلتى خلفية بحر الجنوب أو البحيرة الاستوائية لأفلام سابو وجون هال. وقرأت "الهور" مرة أخرى على غير إرادتى. فوجدت الكثير من أفكار كونراد فيها - المشاعر العنيفة والهاوية السحيقة الوحدة وعبثية الأشياء وعالم الأوهام - ولست متأكدا الآن أنها لم تكن أنقى عمل قصصى كتبه كونراد. القص الرشيق، التصوير الدقيق، الخلفية المكانية من النهر والهور المختفى، الزائر الابيض المجهول، قصة الحب والخسارة فى قلب الليل، الموت عند بزوغ النهار: كل شئ يتوافق بعضه مع بعض بشكل جميل. وحينما أقول إنها عمل أدبى نقى فذلك لأن القصة تتكلم عن نفسها والكاتب لا يتدخل بين القصة والقارئ.

وكتب ماكس بيربوم محاكيا قصة "الهور" فى قصته "إكليل الكريسماس" وكانت "الهور" أول قصة قصيرة كتبها كونراد وبالرغم من أنى حينما قرأت المحاكاة أحسست أنى على معرفة بكونراد فإن قصة الهور من وجهة نظرى مخادعة لأنى لم أجد عند كونراد أى شىء آخر بهذه القوة والمباشرة.

وهناك قصة "كاراين" التى كتبت بعد "الهور" بفترة قصيرة ولها نفس الخلفية فى الملايو وهى كما اعترف كونراد تعتمد على فكرة بسيطة. فكاراين نتيجة لغيرة جنسية مفاجئة يقتل صديقه الذى كان قد وعد أن يخدمه فى بحثه عن الحب وبعد ذلك تتلبسه روح الرجل الذى قتله. وفى يوم يقابل شيخاً حكيماً يعترف له بما اقترفه من ذنب. ويقوم الشيخ بطرد الروح ويستطيع كاراين بمشورته أن يصبح مقاتلا وغازيا وحاكما. ويموت الشيخ وتعود الروح مرة أخرى لتتلبس كاراين الذى ينهزم فى الحال ويفقد كل قوته وبهاءه ويسبح إلى سفينة الأوروبيين ويسألهم المساعدة بالرغم من كونهم أناسا من عالم آخر لا يؤمنون بما يؤمن هو به. ويعطونه تعويذة عبارة عن عملة تذكارية. وتنجح التعويذة ويصبح كاراين رجلا من جديد.

والقصة على السطح تتناول خزعبلات أهل المنطقة الأصليين ولكنها تمثل بالنسبة لكونراد أكثر من ذلك بكثير فهى أكثر عمقا وجمالا من قصة "الهور". وهو عاقداً العزم على إيصال معناها كاملا. لذلك فإن كل الأفكار التى كانت مفهومة ضمناً فى "الهور" يتم التصريح بها هنا. فالأوروبيون أصبح لهم أسماء وأصبحوا يتكلمون فيما يشبه الكورس. فنحن مدعوون لتأمل اللقاء بين حضارتين إحداهما مفتوحة ولكن بدون إيمان والأخرى منغلقة ومحكومة بالسحر القديم، إحداهما على حافة الظلام الخارجى بينما الأخرى مسجونة فى جزء صغير منه.

ولكن الأوهام هى الأوهام والسراب هو السراب. أليست لندن نفسها بكل الحياة فى شوارعها سراباً؟ "إنى أراها هناك. تقفز وتجرى وتتدحرج. فهى قوية ومليئة بالحياة. وهى يمكن أن تحطمك إن لم تأخذ حذرك، ولكنها بالرغم من ذلك لاتبدو حقيقية بالنسبة لى " وهكذا تنتهى القصة بشكل رومانسى ومحير. وهذه الحكاية البسيطة تحمل الكثير وتتطلب رد فعل أكثر تعقيداً من القص السهل الذى تتميز به "الهور". فالمشاعر القوية - الليل والوحدة والموت - غير كافية. فالكاتب يريد أن يُشركنا فى أكثر من ثمرة خياله، ومطلوب منا أن نضع أنفسنا خارج حقائق القصة ونتأمل الموضوع. وبذلك تصبح القصة نوعاً من الحكايات الرمزية ذات المغزى الأخلاقى. وبالرغم من ذلك فإنه لم يستخدم أدواته جيداً حيث لا يوجد شىء ليثبته فهو فقط يوقظ العجب فينا.

وفى مقدمته لمجموعة قصصية لاحقة، كتب كونراد قائلا: "إن الإحساس الرومانسى بالواقع صفة أصيلة فىّ" فهو لم يبحث عن عمد عن موضوعات رومانسية ولكن هذه الموضوعات كانت تفرض نفسها عليه...

لكن حقائق هذه القصة "كاراين" تتسم بالصعوبة. فالأوهام عالماً، الثقافة سجنا للبشر ، الايمان وعدم الإيمان: كل هذه الحقائق يجب أن يكون الإنسان مستعدا لها أو أن يكون لديه ولو فكرة مسبقة عنها لأن القصة لا تحملها بشكل مقنع فى طياتها. إن فكرة سرابية الحياة فى لندن شأنها فى ذلك شأن الحياة الأبدية فى أرخبيل الملايو فكرة محيرة. وذلك لأن وصف شوارع لندن الذى يستغرق صفحتين فى نهاية القصة وصف حرفى: "وجوه شاحبة، عربات جميلة، حافلات"، "بنات يتكلمن بمرح"، "رجال قذرون يتكلمون بقذارة" ورجل بوليس. وليس هناك شىء فى هذا الكتالوج يمكن أن يقنعنا بأن الحياة التى يتم وصفها سراب. فالحقيقة لم تمتزج مع خيال الكاتب. مفهوم السراب يجب أن تبعث فيه الحياة فلا يصبح مجرد كلمات جوفاء وعنوان مشوش لصورة واضحة.



وقد علقت على هذه القصة البسيطة بشيء من الإطالة لأنها توضح بشكل مبسط الصعوبات التى واجهتها مع الأعمال الكبيرة. فكونراد يعطينى الإحساس بأنى لا أفهم مقصده. فالقصص بالرغم من بساطتها تبدو فى مرحلة ما أنها تمتنع على التعريف. وهناك الكلمات التى تنبع من حاجة الكاتب لأن يكون صادقا مع حقيقة مشاعره. والكلمات تقف حجر عثرة: حيث تجعل المعنى مبهما. فكتب شهيرة مثل "أسود النرجس" و"تيفون" تستعصى على الفهم. ففى عام ١٨٩٦ كتب هـ. ج. ويلز فى عرضه لرواية "طريد الجزر" قائلا: "السيد كونراد ملئ بالكلمات فقصته لاتُحكى وإنما تُرى من خلال ضباب من الجمل. ولازال عليه أن يتعلم النصف الهام من الفن، فن عدم التصريح بكل ماعنده". ورد كونراد بخطاب رقيق على ويلز ولكنه فى نفس اليوم - كما ورد فى سيرته التى كتبتها جوسلين بينز - كتب لإدوارد جارنت قائلا: "شيء ما يُخرج الانطباعات ويعطى التأثير. ماذا؟ لايمكن أن يكون ذلك إلا التعبير - ترتيب الكلمات والأسلوب" وهذا التعريف للأسلوب يعتبر تعريفا مذهلا حين يأتى من روائى. وذلك لأن الأسلوب فى الرواية وفى النثر بصفة عامة هو أكثر من مجرد "ترتيب للكلمات": فهو ترتيب أو تنسيق ومزاوجة للمفاهيم وهو يعتمد على معرفة أين تضع ماذا. لكن كونراد كان يهدف إلى الدقة وهذه الدقة كانت تتطلب منه أن يكون واضحا وصريحا.

إنه ذلك الوضوح وعدم الرغبة فى جعل القصة تتحدث عن نفسها. والحرص على إخراج كل الغموض من المواقف الواضحة هو ما يؤدى إلى إبهام "لوردجيم" فليس من المتيسر دائما معرفة الشيء الذى يجرى شرحه. ومن المعروف أن القصة تدور حول الشرف أما أنا فأشعر أنها تتحدث عن موضوع الإنسان الذى يتخطى حدود عرقه وهو موضوع كان أشد حساسية عام ١٩٠٠ عما هو عليه اليوم. وهذا هو وضوح كونراد فكل من وجهتى النظر هاتين يمكن أن تُعضد بأمثلة من الرواية. ولكن "لوردجيم" كتاب استعمارى النزعة ومن الممكن أن تكون النقطتان فى حقيقة الأمر نقطة واحدة.

ومهما كان سر "لوردجيم" فإنه ليس من النوع الذى يستهوينى. فالخيال والقصة تم إفساد تأثيرها بالمبالغة فى الوضوح. إن هناك شيئاً غير متوازن بل وغير كامل عند كونراد. كان يبدو أنه غير قادر على تعدى مفهومه البسيط عن القصة لذلك فإن اختراعاته تفشل سريعاً جداً. وحتى فى تنويعاته هناك شيء متردد وغير واثق.

وكان هناك أيضاً رواية "العميل السرى" وهى رواية بوليسية تبدو وكأنها تنتهى بمجرد أن تبدأ وبها لمسه من أرنولد بينيت وروايته "خطوات رايسيمان" خاصه الخلفيه من داخل سوهو إلى جانب تأثره بويلز واهتمامه بأسماء الشوارع فى لندن والعربات والخيول المحطمة - كما لو كان الكاتب حينما يبدأ فى تناول المألوف الذى سبق الكتابه عنه يفقد موهبه إثارة العجب وبذلك يضطر إلى الاعتماد على رؤية كتاب آخرين، أضف إلى ذلك رواية "تحت عيون غربية" التى تبدو لأول وهلة بشخصياتها من الثوار الروس وموضوعها الذى يدور حول الخيانة متأثرة بدستويفسكى ولكنها تنتهى إلى مجرد تحليل للموقف وهناك رواية "الانتصار" التى تتضمن قصة مبالغ فيها حيث الرجل المتعالى النقى الذى ينقذ فتاة من فرقة موسيقية تجوب الشرق ويأخذها إلى جزيرة منعزلة حيث تحل بهم الكارثة المتمثلة فى رجال العصابات وهناك "نوسترومو" التى تدور حول أمريكا الجنوبية وسط فوضى من الشخصيات والأفكار التى لم استطع أن أنفذ خلالها أبدا.

إن لكونراد وجوها عدة، ولكن هذه الوجوه جميعا تعانى من القصور فبطل رواية "انتصار" بتباعده عن العالم قد استغنى عن كل شيء فيما عدا الشعور بالاشمئزاز، وبدا لى أن كونراد فى قصصه قد استغنى عن خصائص مثل الخيال والاختراع ومثل هذه الخصائص هى التى تدفعنى لقراءة الروايات. فبالنسبة لكونراد كانت الرواية مثل فيلم بسيط ذو تعليق عميق. وهو فيلم لأن الشخصيات والخلفيات يمكن رؤيتها بسهولة ولكن الواقعية عادة ما تستلزم حوارا سطحيا وتتبعاً لأحداث غير ذات أهمية والاضطراب الميلودرامى فى النهاية يؤكد بطء وعدم تناسب الاحداث السابقه ويؤكد التعليق حقيقه أن الشخوص ليسوا إلا ممثلين.

بيد أننا نقرأ فى أوقات مختلفة لأسباب مختلفة فنحن نقرأ الروايات ولدينا أفكار مسبقة عما يجب أن تكون عليه الرواية وهذه الأفكار تتكون نتيجة لاحتياجاتنا وتعليمنا وخلفيتنا أو أفكارنا عن هذه الخلفية. ولأننا نقرأ فى الحقيقة لنجد ما نعرفه بالفعل فإننا نأخذ حسنات الكاتب كشيء مسلم به وبالتالى فإن أصالته والجديد الذى يقدمه لنا قد يمر علينا مر الكرام بغير أن نلاحظه.

بدا لى أن الروائيين العظام كانوا يكتبون عن مجتمعات شديدة التنظيم. وأنا لم يكن لدىّ مثل هذا المجتمع ولم أستطع أن أشارك هؤلاء الكتاب معتقداتهم ولم أجد عالمى منعكسا فى عالمهم. فالعالم المستَعمَر الذى أتيت منه هو عالم أكثر اختلاطا وأقل أصالة وأكثر تقييدا. ثم حان الوقت لأتأمل غموض -حيث تتردد كلمة الغموض كثيراً عند كونراد- خلفيتى: هذه الجزيرة عند مصب نهر عظيم فى أمريكا الجنوبية هو نهر الأورينوكو أحد الأماكن الكونرادية المظلمة على الأرض حيث تصور أبى مستقبلا أدبيا لنفسه ثم لى، ولكنى أسقطت عن هذا المكان فى عقلى كل ما هو رومانسى أو حتى حقيقى مفضلاً أن أتصور قصه "الهور" حينما قُرِئت لى كأنها تحدث لا على الجزيرة التى أعرفها



بأنهارها المليئة بالطين وشجر المنجروف والمستنقعات ولكن في مكان آخر بعيد جداً.

فهؤلاء الذين ولدوا في هذا المكان كانوا عرايا وعشنا حياة شديدة الحسية ولم يكن هذا شيئاً يسهل حتى لنفسي تفهمه. ولكن في كونراد وفي نفس هذه القصة "كاراين" وجدت مؤخراً أنه نجح في تصوير نفس مشاعري عن هذه الارض:

> وحقيقة حين تنظر إلى مكان كهذا يحجبه البر عن البحر وينعزل عن الارض بمنحدرات الجبال فإنه من الصعب تصور أن هناك حياة في هذه المنطقة. فلازالت كاملة وغير معروفة ومليئة بالحياة التي تمضي متسللة مخلفة إحساساً فظيعاً بالوحدة. إنها حياة تبدو بدون سبب خالية من أي شيء يمكن أن يحرك الفكر أو يمس القلب أو يعطي لمحة عن التتابع الكئيب للأيام. وقد بدت لنا كأرض بلا ذكريات أو ندم أو أمل. أرض لايستطيع أي شيء فيها أن يحيا بعد هبوط الليل ومع كل إشراقة شمس يبدأ خلق جديد منفصل عما كان بالأمس وعما سيكون في الغد.

فقرة كهذه ما كانت لتستوقفني في الماضي: فهي حافلة بالمحسنات البديعية أما الآن فأرى دقة في رومانسيتها وجهداً كبيراً من الفكر وتعاطفاً. ولايتوقف الجهد عند موضوع الارض بل يمتد إلى كل الرجال في هذه الأماكن البعيدة أو المظلمة الذين يفتقدون لسبب أو لآخر الرؤية الواضحة للعالم: كاراين نفسه في عالمه المليئ بالاشباح، وانج الصيني الذي ترك وطنه باختياره ولكنه مكتف بذاته عن طريق الوجود الغريزي للفلاح الصيني. البلجيكيان بناة الإمبراطورية في "قاعدة التقدم" وهما عاجزان بعيدا عن رفاقهما، يعيشان في وسط أفريقيا "مثل رجال عميان في حجرة واسعة على دراية فقط بما يتصلون به مباشرة بغير أن يقدروا على رؤية الوجهة العامة للأشياء"

وبالنسبة لي فإن أفضل شئ كتبه كونراد هو "قاعدة التقدم". وهي قصة اثنين من البلجيكيين العاديين أتيا مؤخراً إلى الكونغو البلجيكية الجديدة يكتشفان أنهما عن غير قصد وعن طريق مساعدهما الأسود قد قايضا الأفارقة بالعاج ثم يهجرهما رجال القبائل فيصابا بالجنون ولكن حكمي الاول عليها كان أدبيا بحتاً وكانت القصة تبدو مألوفه فقد قرأت قصصاً أخرى عن رجال أوروبيين أصيبوا بالجنون في بلاد حارة. أما اكتشافي أو إعادة اكتشافي لكونراد فقد بدأ بالفعل بمشهد صغير في رواية "قلب الظلام".

وقد تقبلت كشيء مسلم به الخلفية الأفريقية "الارض الظالمة" حيث الذهب والقسوة المقننة وهكذا نصبح أسرى لافتراضاتنا. تبدو الخلفية لي الآن أكثر الأجزاء تأثيراً في الكتاب ولكنها لم تزد عما كنت أتوقع. قصة كيرتز تاجر العاج عند منبع النهر الذي ينقلب إلى البدائية والجنون كنتيجة لسطوته غير المحدودة على الرجال البدائيين لم تصلني بشكل جيد. ولكن هناك صفحة أحسست أنها لا تتناول أفريقيا فقط وأنها تخاطبني أنا مباشرة.

الباخرة تمضي إلى أعلى النهر لتقابل كيرتز كما لو كانت تسافر في الزمن إلى البدايات الأولى للعالم. ويتم رؤية كوخ على الضفة وهو خال ولكنه يحتوي على كتاب واحد عمره ستون عاما "تحقيق عن بعض النقاط الخاصة بفن الملاحة" وهو ممزق وبلا غلاف ولكنه "مخيط بحب من جديد بخيط أبيض" وفي وسط الكابوس يبدو هذا الكتاب القديم "كئيباً ... مليئاً بالرسوم التوضيحية وجداول من الأرقام البغيضة" ولكن بسبب "انكبابه على موضوع واحد" و "توجيه جل اهتمامه إلى العمل بالشكل الصحيح" يبدو للراوي أنه "منير بأكثر من ضوء الحرفية".

وهذا المشهد ماعاد مؤثراً في كما كان. قد يكون ذلك لأني قد اهتممت به لفترة طويلة أو لأني الآن اكثر تقبلاً لبقية القصة. ولكني اعتقد أنه في الماضي كان يحمل الإجابة عن شيء من الرعب السياسي الذي كنت قد بدأت أحس به.

أن تأتي من بلد مُستعمَر كان يعني أن تحس نوعاً من الأمان وأن تسكن عالما محدد الملامح. وكان في مخيلتي أني سوف آتي إلى إنجلترا كما لو كانت أرضاً أدبية خالصة حيث استطيع أن أصنع لنفسي مستقبلاً رومانسياً ككاتب بدون أية معوقات ناتجة عن أحداث التاريخ أو الأصل. ولكن في العالم الجديد وجدت هذه الأرض الصلبة تميد بي. السياسات الجديدة واعتماد الناس على المؤسسات التي ما برحوا يعملون على تقويضها. بساطة المعتقدات مع البساطة البشعة للأفعال، فساد القضايا، المجتمعات نصف المكتملة التي بدت كما لو كان قدرها أن تظل غير مكتملة: هذه هي الأشياء التي كانت تشغل فكري. ولم تكن تلك أشياء أستطيع أن أفصل نفسي عنها.

ووجدت أن كونراد منذ ستين عاماً مضت وفي وقت السلام العظيم - قد ذهب إلى كل مكان من قبلي. ليس كرجل ذي قضية ولكن كرجل يقدم - كما في "نوسترومو" - رؤية لمجتمعات العالم غير المكتملة كأماكن تصنع ثم تقوض نفسها بنفسها بشكل دائم حيث لا يوجد هدف وحيث يكون هناك "شيء متأصل في مستلزمات الفعل الناجح يحمل معه الانحدار الاخلاقي للفكر". شئ كئيب ولكنه محسوس بعمق: نوع من الحقيقة وبه بعض العزاء.

لذلك كان من الضروري حتى أفهم كونراد أن تكون لي مثل تجربته وكان من الضروري أيضاً أن أتخلص من أفكاري المسبقة عما يجب أن تكون الرواية عليه وأهم من ذلك كله يجب أن أتخلص من التأثير السئ الذي قد تسببه الرواية أو كوميديا السلوكيات فحينما يحاكي الفن الحياة ثم



تحاكى الحياة بدورها الفن فإن إبداع الفنان من الممكن ألا يكون واضحاً. فرواية "العميل السرى" تبدو لأول وهلة رواية بوليسية ولكن المفتش هيت شخصية تم رسمها بشكل صحيح ولكن شديد الغرابة فكان مختلفاً عن أية شخصية لرجل بوليس فى تاريخ القصة وإن كان هذا النمط قد انتشر فيما بعد على نطاق واسع. وبالرغم من المظاهر فإن هذه السيدة العظيمة التى ترعى أحد مشاهير الثوار الفوضويين ليست ليدى براكنل:

> لم يكن فى أفكاره ما يصدمها أو يخيفها لأنها تحكم عليها من وجهة نظر مقامها العالى وبالتأكيد كان من السهل على رجل من نوعيته أن يكتسب عطفها. فلم تكن فى ذاتها رأسمالية مستغلة بل كانت تعلو على تقلبات الأحوال الاقتصادية وكانت تشعر بإشفاق كبير على الأشكال البارزة من البؤس الانسانى وذلك لأنها أشياء بعيدة عنها كل البعد لدرجة أنها كان يجب أن تتصورها كنوع من المعاناة العقلية حتى تتمكن من فهم مدى قسوتها. بدأت فى الإيمان بنظريته عن المستقبل حيث إنها كانت لاتتعارض مع أفكارها المسبقة. فهى كانت تكره الطبقة الثرية الحاكمة وتحكمها فى النسيج الاجتماعى وكان التصنيع كأسلوب من أساليب التطور الإنسانى يبدو لها بغيضاً لخاصيته الميكانيكية البعيدة عن المشاعر. فالآمال الانسانية لميكائيل المعتدل كانت لا تهدف إلى التدمير المطلق ولكن فقط لتدمير النظام اقتصادياً. ولم تر الضرر الأخلاقى فى ذلك حيث إنه سوف يقضى على الكثير من محدثى النعمة الذين كانت تكرههم ولا تثق بهم ليس بسبب أنهم قد حققوا أية نجاحات (فهى تنكر ذلك) ولكن لعدم معرفتهم الصحيحة بالعالم مما كان له أكبر الأثر فى فجاجة إدراكهم وقسوة قلوبهم.

انها ليست ليدى براكنل ولكنها شخصية أكثر واقعية بكثير ويمكن العثور على مثيلاتها فى أكثر من بلد. وهؤلاء قد يكونون أصغر منها ولكن التعاطف الإنسانى مازال هو القناع الذى يخفى نفس النوع من التعالى والسذاجة والإيمان بأن المال والثروة والمركز والاسم هى الأسباب الوحيدة الممكنة لإحساس الإنسان بقيمته. وكم عدد البلاد التى يمكن أن نجد فيها مثل هذا الرجل؟

> كان المحارب القديم فى حروب التفجيرات والذى كان له دور كبير فى وقته أبعد ما يكون عن السبات. ولم يرفع الإرهابى الشهير فى حياته أكثر من إصبعه الصغير فى مواجهة الصرح الاجتماعى. فلم يكن رجلاً إيجابياً ... ولكنه بطريقة ماكرة أخذ دور المحرك المتغطرس والحقود للدوافع الشريرة الفاسدة التى تكمن فى الحسد الأعمى، فى خيلاء الجهل الساخط وفى المعاناة وبؤس الفقر وفى كل الآمال والأوهام النبيلة عن الغضب المشروع والشفقة والثورة.

واستمر ظل موهبته الشريرة ملازماً له مثلما تستمر رائحة الدواء الميت فى قنينة السم القديمة. وهى فارغة الآن وغير ذات نفع، جاهزة لتلقى بعيداً على قمة كوم القمامة التى تتكون من الأشياء التى عفا عليها الزمن.

العبارة التى أثرت فى هى "الدوافع الشريرة الفاسدة التى تكمن فى ... الأوهام النبيلة" ولكن الآن هناك عبارة أخرى تستدعى الاهتمام: "خيلاء الجهل الساخط". وهذا هو الحال مع أفضل ما كتب كونراد. فالكلمات التى تمر علينا مرور الكرام فى وقت من الأوقات تسترعى اهتمامنا فيما بعد.

ولكن الشخصية التى تدور حولها الفقرة السابقة ليس لها وجود تقريبا خارج هذه الفقرة. فاسمه كارل يندت وهو ليس من الشخوص التى تتذكرها. فمن الناحية الجسمانية يبدو غريباً وأقرب للكاريكاتير مثله فى ذلك مثل كثير من الآخرين سواء الفوضويون، رجال البوليس أو وزراء الحكومة. ولا يوجد فى الظهور الدرامى لكارل يندت فى الرواية ما يماثل عمق هذه الفقرة أو يشير إلى نوعية التفكير الذى نتجت عنه.

وتحفظاتى على كونراد كروائى لازالت قائمة. فهناك شىء معيب وغير متمرس بالنسبة لخياله الإبداعى. فهو لا يشركنى فى عالمه الخيالى - فيما عدا فى رواية "نوسترومو" وبعض القصص الأخرى. وما تزال رواية "لوردجيم" مُرضية كقصيدة سردية أكثر منها كرواية. وتكمن قيمة كونراد بالنسبة لى فى أنه منذ ستين عاماً مضت تفكر ملياً فى عالمى وهو عالم ما زلت أراه إلى اليوم. ولا أشعر ذلك الشعور تجاه أى كاتب آخر فى هذا القرن. إن إنجاز كونراد يكمن فى صدقه الذى هو جزء من صعوبته، إنها تلك "الدقة الشديدة فى نقل حقيقة إحساساتى".

وليس هناك شىء مزيف فى كونراد فهو لا يعيد تشكيل البلاد التى يكتب عنها. فهو قد اختار - كما نعرف الآن- أحداثا من الحياة ويبدأ فى تدبرها. و"التدبر" هى كلمته هو وما يقوله عن بطلته فى نوسترومو ينطبق عليه هو شخصياً: "لايوجد علاقة بين حكمة القلب وبين إقامة أو هدم النظريات أو الدفاع عن الأفكار المسبقة وبالتالى فلا يتم التعبير عنها بكلمات عشوائية وإنما تصبح الكلمات لها قيمة الأفعال التى تتسم بالكمال والتسامح والحنو.

وكل كاتب عظيم هو نتاج مجموعة من الظروف الخاصة. وبالنسبة لكونراد فإن هذه الظروف معروفة "شبابه فى بولندا، قضائه عشرين عاما فى الترحال، استقراره فى



أواخر الثلاثينات من عمره ليكتب وتجربته المنغلقة فى إنجلترا التى تعتبر بلدا أجنبيا بالنسبة له". ويجب أخذ كل هذه الظروف فى الاعتبار بالقدر نفسه فنحن لا نستطيع أن نركز على أحدها دون الآخر. فحقيقة البداية المتأخرة لا يمكن فصلها عن الخلفية والخبرة القليلة. ولكن البداية المتأخرة شديدة الأهمية.

معظم الكتاب المبدعين يكتشفون أنفسهم وعالمهم من خلال أعمالهم. ولكن كونراد حينما عزم على البدء فى الكتابة كان -كما كتب لناشره ويليام بلاكوود- رجلا ذا شخصية مكتملة بالفعل. كان قد عرف عالمه وتفكر ملياً فى تجربته. الوحدة والمشاعر القوية و الهاوية هى موضوعات ثابتة عند كونراد. فهناك وحدة فى أعمال الكاتب ولكن كونراد الذى كتب رواية "الانتصار" بالرغم من أنها أسهل وذات أسلوب أقرب مأخذاً ومباشرة ليس أكثر خبرة أو حكمة من كونراد الذى كتب "حمقُ ألماير" قبلها بعشرين عاماً. ويبدو أن معظم شكوكه فى المرحلة الأولى كانت أدبية فى المقام الأول تختص بتجربة الموضوعات والصيغ. وفى عام ١٨٩٦ وذلك بعد عام واحد من نشر رواية "حمق ألماير" أصبح بمقدوره أن يفر من أسر الرومانسية الطنانة التى تميزت بها رواية "الإنقاذ" وأن يكتب ليس فقط "الهور" ولكن أيضا "قاعدة التقدم". فهذه القصص التى تقف على طرفى النقيض فى فهمى لكونراد - إحداهما شديدة الرومانسية بينما الأخرى حادة وقوية - تمت كتابتها فى نفس التوقيت.

وهناك أيضا الأقوال المأثورة والحكم وهذه تسرى خلال أعمال كونراد ولا يتغير أسلوبها أبداً. إنه الرجل نفسه الحكيم الذى يتكلم، ففى رواية "حمق ألماير" (١٨٩٥) نجد هذه المقولة "إن الخوف من النهاية يكمن فى كل صدر إنسانى ويمنع الكثير من الأعمال البطولية والكثير من الجرائم" بينما هذه المقولة توجد فى نوسترومو (١٩٠٤): "الرجل الذى يأتيه الحب متأخراً لا كوهم جميل بل كسوء حظ قادر على التنوير ولا يُقدر بثمن" - وهو قول شديد الغرابة بالنسبة للسياق. وفى "العميل السرى" (١٩٠٧): "لأن الفضول هو أحد أشكال تعرية الذات فإن الإنسان غير الفضولى يبقى دائماً غامضاً إلى حد ما". وفى النهاية ذلك القول من "الانتصار" (١٩١٥) "إن العيب القاتل فى كل نعم الحياة يجعل منها وهماً وفخاً". ويمكن أن تتماشى هذه المقولات مع أى من الأعمال المبكرة.

أن تبدى اهتماما بأعمال كاتب يعنى بالنسبة لى أن تهتم بحياته حيث يؤدى أحدهما بشكل تلقائى إلى الآخر. وبالنسبة لى هناك شئ كئيب فى حياة كونراد الخاصة بالكتابة. فمع كاتب مثل إبسن يمكن للإنسان أن يقلق من الحياة مثلما يقلق من المسرحيات نفسها. ويتساءل الإنسان عن الاستسلام للحياة الحسية ويتساءل عن الإشباع قصير الأجل لغريزة الإبداع التى يصعب إشباعها مثلها فى ذلك مثل الحواس. ولكن مع إبسن هناك دائماً إثارة العمل فى تطوره واختلافه وإثرائه عن طريق نفس هذه الشكوك والصراعات. وكل موضوعات كونراد واستنتاجاته يبدو أنها كانت بالفعل فى رأسه حين بدأ فى الكتابة. ففكرة "نوسترومو" جاءت من بضعة سطور فى كتاب "والعميل السرى" من جزء صغير من محادثة وكتاب. ولكن فى الحقيقة التجربة كانت فى الماضى والجهد المبذول فى الكتابة يكمن فى انتشال هذه التجربة وفى البحث عن موضوعات مناسبة للتأمل.

ويبدو أن أفكار كونراد عن القص قد تشكلت مبكراً خلال مستقبله فى الكتابة ومهما كانت الشكوك خلال المرحلة الأولى من فنه فإن هذه الأفكار لم تتغير أبداً. فقد كتب لصديق له عام ١٨٩٥ وذلك بعد نشر كتابه الأول - وكان هذا الصديق قد بدأ فى الكتابة هو الآخر -يقول "كل السحر والحقيقة الموجودين فى قصتك فقدا فى البناء القصصى- وبسبب تقنية القصة التى تجعلها تبدو غير حقيقية... أنت عندك الكثير من الخيال: أكثر بكثير مما يمكن أن يكون عندى حتى ولو عشت مائة عام. إن هذا الخيال الذى أتمنى لو كان عندى يجب أن تستخدمه لخلق أرواح إنسانية لتكشف عن قلوب إنسانية لا لتخلق أحداثاً لا تخرج عن كونها مجرد حوادث عارضة. وحتى تحقق ذلك يجب أن تنمى ملكتك الشعرية ويجب أن تعتصر من نفسك كل إحساس، كل فكر، كل صورة". وحينما قابل كونراد ويلز قال له (كانت القصة لويلز): "عزيزى ويلز عم تدور هذه الرواية "الحب ومستر لويشام" وما كل هذا عن جين أوستن؟ عم يكون كل هذا؟ وبعد ذلك -هذا الكلام مأخوذ كله من السيرة التى كتبتها جوسلين بينز- كتب كونراد قائلا: "إن الكاتب الإنجليزى الوطنى نادرا ما ينظر لعمله - وممارسته لفنه - على أنه الوصول إلى الحياة العملية التى يحقق من خلالها تأثيراً محدداً على مشاعر قارئه ولكنه ينظر إليه على أنه ببساطة تدفق غريزى وغير عقلى لمشاعره هو."

هل كانت أفكار كونراد هذه فرنسية وأوروبية ؟ فكونراد على كل يميل إلى بلزاك وهو أكثر الكتاب سكوناً. وبلزاك وصل من خلال الغريزة وعدم الاعتماد على العقل -فهو رجل مسحور بمجتمعه- إلى شئ شديد الشبه بذلك "الإحساس الرومانسى بالحقيقة" الذى قال كونراد إنه كان ملكة أصيلة عنده.

ويبدو أنه من الممكن أن يكون رفض كونراد العصبى للرواية السلوكية الإنجليزية والرواية التى تعتمد على الحوادث نوعاً من التبرير فى الوقت نفسه عن نقص فى الخيال عنده وحاجة فلسفية للالتصاق كأقرب ما يكون بحقائق كل موقف. فلم يكن يبغى فى رواياته أن يكتشف بل



أراد فقط أن يشرح فالاكتشاف الوحيد في كل حكاية أخلاقي كما يقول الراوي في "تحت عيون غربية".

وبالنسبة لتجربة معظم الكُتاب فإن الإدراك الخيالي للقصة يغير بشكل مستمر فكرة الكاتب الأصلية عنها. ومن خلال التجربة والخيال وكل أنواع الدوافع تقدم القصة نفسها. ولكن يتم اختبار القصة وتكتسب كل جزئياتها الحياة عن طريق خيال الكاتب الدرامي. فالاشياء تنجح أولا تنجح. فما هو حقيقي يعطى الشعور بالحقيقة وما هو مزيف يكون مزيفاً. والكاتب فى محاولته لإنجاز عمله الروائي يقوم بعمل تجهيزات معينة عن طريق خياله وبذلك يقول أكثر مما يعلم. ولكن مع كونراد تبدو القصة ثابتة وهى شيء محدد كما لو كانت مناظرة نثرية فى بداية جزء من قصيدة قديمة. فكونراد يعرف تمام المعرفة ماذا يريد أن يقول. وفى بعض الاحيان، كما فى "لورد چيم" و"قلب الظلام"، يقول أقل مما كان ينوى أن يقوله.

وتنقسم رواية "قلب الظلام" إلى جزئين. فهناك تحقيق صحفى شديد الدقة عن الكونغو: لقد استطاعت الدراسات عن كونراد أن تُعين شخصية كل من فى القصة. وهناك القصة – التى كانت فى ذلك السياق مثل الخيال – عن كيرتز تاجر العاج الذى يسمح لنفسه أن يصبح واحداً من الآلهة الافريقية البدائية. ففكرة كيرتز حين يتم تقريرها تبدو جيدة: سوف يرينا "إلى أية حقبة زمنية يمكن أن تسوق الانسان قدماه وهى كلمات مثيرة للانتباه ولكنها مجردة بينما الفكرة حينما تدخل حيز التنفيذ تصبح واقعاً عملياً. وموقف كونراد من الأدب – كشيء ليس خالصا لذاته وإنما كطلاء يزين الحقائق – يظهر جلياً من خلال تعليقه على القصة. فهى "تجربة حُرفت (تحريفا بسيطا) عن الحقائق الفعلية للقصة وذلك لتحقيق الهدف الذى أظنه مشروعاً وهو أن نجعلها أكثر قرباً من عقول وقلوب القراء".

الغموض –كلمة لصيقة بكونراد. ولكن ليس هناك غموض فى العمل نفسه أو فى الاشياء التى يتخيلها وإنما يبقى هذا الغموض مفهوماً من مفاهيم الكاتب نفسه. فموضوع الأحاسيس القوية والهوة تتكرر كثيراً فى كتابات كونراد ولكن ليس هناك شيء فى أعماله يضارع مشهد المساء فى عمل إبسن المسمى "الأشباح" فحين يُضاء المصباح ويؤمر بالشمبانيا – تؤكد الإضاءة والشمانيا ورطة ذلك المنزل وهى ورطة تبدو خارجية غير مقصودة لكن يظهر بعد ذلك أنها نابعة من الداخل. ليس هناك مثل هذا المشهد الذى يأخذنا فيما وراء ما يمكن أن نشاهده بأنفسنا ويصبح مجرد رمز لجوانب من تجربتنا نحن. وليس هناك –ونحن لا نزال نتكلم عن مثل هذه الورطة– مثل قصة هاردى المسماة "اليد الذابلة" وهى تدور حول الرفض والانتقام ونبذ الأبرياء ويتعدى تأثيرها مجرد الحكاية الريفية التى تدور حول السحر والتى تشكل الأساس الذى قامت عليه القصة فكونراد كاتب شديد الدقة والواقعية بالنسبة لمثل هذه القصص الرمزية فهو يلتزم بشدة بالحقائق ولو كان قد أعطى هذه القصص المزيد من التأمل لكان من الممكن ان تتحول إلى سِيَر.

مع كُتاب مثل إبسن وهاردى يكون الخيال هو الحل للاحتياجات والدوافع التى ما كان من الممكن التعبير عنها بدونه. أما الحقائق التى تكمن خلف هذا الخيال فيجب أن نستنبطها أو نترجمها بأنفسنا. وتنعكس الآية بالنسبة لكونراد. فنحن غالبا مانبدأ بالحقائق وهى حقائق تُعرض فى بعض الأحيان على هيئة حكم أو أمثال ثم تبدأ الرواية فى إثباتها. هذه الطريقة فرضت عليه بحكم الظروف الخاصة التى جعلت منه كاتباً. ويجب علينا إن أردنا أن نتفهم الصعوبات التى تفرضها هذه الطريقة مثل النوعيات الخاصة من الذكاء والتعاطف التى تتطلبها إلى جانب تطبيق ما يطلق هو عليه "الملكة الشعرية" يجب أن ننظر للمشكلة من وجهة نظر كونراد. هناك قصة من قصصه الأولى تمكننا من عمل ذلك.

والقصة هى "العودة" التى كتبها فى نفس التوقيت مع "كاراين". تجرى أحداث القصة فى لندن ومما يثير العجب أن كل شخصياتها من الإنجليز. فالفان هيرفى رجل من المدينة وهو "طويل رياضى القوام وصحيح الجسم. يحمل وجهه الشاحب تحت صفائه المألوف مسحة بسيطة من الوحشية المستبدة التى غالباً ما تنتج عن إنجازات صعبة إلى حد ما مثل التفوق فى الألعاب أو فى فن جمع المال أو السيطرة السهلة على الحيوانات أو الرجال المحتاجين". ويبدو من الواضح أن هذا ليس فى الحقيقة تصويراً للشخصية وإنما هو نوع من القول المأثور والرأى العام عن الطبقة الوسطى. نتتبع هيرفى إلى منزله فى إحدى الأمسيات. نصعد معه إلى حجرة اللبس الخاصة به والتى تتم إضاءتها بالغاز مع لهب على شكل فراشة يخرج من فم تنين برونزى. والحجرة مليئة بالمرايا وتمتلئ فجأة بالعديد ممن ينتمون إلى الطبقة الوسطى مثل ألفان هارفى. لكن هناك خطاب على منضده الزينة الخاصة بزوجته: لقد هجرته. ثم نتابع هيرفى خلال أدق تفاصيل رد فعله الذى يعد تجسيداً لردود أفعال الطبقة الوسطى: الصدمة والغثيان والخزى والغضب والحزن: فقرة تلو فقرة وصفحة تلو صفحة. يستطيع كونراد بمجرد ذكائه التحليلى أن يأسر لبنا.

ثم نسمع أحدهم يدخل المنزل. انها زوجة هيرفى التى لم تجد فى نفسها الشجاعة لترحل. ما يلى ذلك مثير للإعجاب بشكل كبير. فنحن نتحرك خطوة بخطوة مع هيرفى من الشعور بالارتياح والانتصار والرغبة فى العقاب إلى الاعتقاد الراسخ أن هذه السيدة الغريبة بعد خمس سنين من الزواج



"تملك في يديها هبة لا يمكن الاستغناء عنها ولا يستطيع شيء على وجه الأرض أن يعطيها". ومن ثم يصل هيرفي إلى "الاعتقاد الذي لا يمكن مقاومته في وجود لغز ... الاعتقاد بأن سر الوجود الحقيقي كان في متناول يديه ولكنه بدأ يفقده - بكل ثقته غير المادية والثمينة".

ويريد عندئذ أن "يجبرها على تسليم هذه الهبة" ثم يخبر زوجته أنه يحبها ولكن الكلمات الزائفة توقظ سخطها وحنقها على "مادية" الرجال وغضبها من خداعها لنفسها. وحتى هذه النقطة كانت القصة تنساب بسلاسة لكنها الآن تبهت وتتضاءل. يتذكر هيرفي أن زوجته لم يكن لديها الشجاعة لترحل ويشعر انها لا تملك الهبة التي يحتاج إليها الآن عندئذ يرحل هو ولا يعود.

تتكرر العديد من الكلمات الغامضة في هذه القصة مثل "اللغز" و "الثقة غير المادية والثمينة". لكن ليس هناك سرد حقيقي أو سر مبهم. لو كان كاتب آخر لاستطاع أن يأتي بالعديد من الاحداث ولكن بالنسبة لكونراد تكمن الدراما والحقيقة في التحليل وليس في الأحداث: أنه تحديد مراحل الوعي التي يتحرك خلالها رجل لا عاطفة لديه حتى يصل إلى إدراك أهمية المشاعر. هذه هي أصعب طريقة لمعالجة هذا الموضوع وكان كونراد يعاني خلال كتابته لهذه القصة المكونة من ثمانين صفحة حتى أنه كتب الى إدوارد جارنت قائلا: "لقد سمَمَت خمسة أشهر من حياتي". ياله من مجهود ولكن بالرغم من الذكاء وعمق الملاحظة وبالرغم من التفاصيل السينمائية - المرايا والتمثال البرونزي الذي يخرج لهباً - تبقى "العودة" أقرب إلى المقال التخيلي منها إلى القصة الحقيقة - كما يراها كونراد - جرى تحليلها ولكن الشخصيات تبقى مجردة لا حياة فيها.

ويعطينا هذا تفسيراً آخر. رؤية أفراد الطبقة الوسطى ككيانات متشابهة تجعلهم جميعاً بدون إحساس وماديين حتى أن الزواج يصبح مثل المؤمراة تعتبر رؤية ناقدة صادرة عن فرد لا ينتمي إلى هذه الطبقة. حينما كان كونراد يعاني في السنة السابقة أثناء كتابته لرواية "الإنقاذ" كتب لجارنت قائلاً: "إن الكتّاب الاخرين لديهم نقطة انطلاق. شيء يتشبثون به فهم يرتكزون على لهجة أو تقاليد أو تاريخ أو على الأفكار المسبقة وموضات العصر. إنهم يستغلون رابطة ما أو اعتقاداً خاصاً بعصرهم- أو حتى غياب مثل هذه الأشياء - فيثنون عليها أو يذمونها. وعلى أية حال هم يعرفون نقطة يبدأون منها بينما ليس لدى مثل هذه النقطة فأنا لدى بعض الانطباعات وبعض الإحساسات ولكنها جميعاً أصبحت باهتة".

إنها شكوى كاتب يفتقر إلى وجود مجتمع خاص به ويدرك أن الخيال يمكن أن يتحرك بحرية أكبر في عالم مغلق وشديد التنظيم. خبرة كونراد كانت مبعثرة فقد كان يعرف العديد من المجتمعات من الخارج ولكنه لم يكن يعرف أي منها بعمق. والفهم الإنساني عند كونراد كان مكتملاً لكنه حينما جعل خلفية "العودة" في لندن أصبح مقيداً. كان لا يستطيع أن يخاطر كثيراً ولا أن يتعدى حدود معرفته. إن نواقص الكاتب حينما يكتمل العمل قد تبدو كمميزات. "فالعودة" تأخذنا خلف الكواليس منذ البداية وتعطينا فكرة عن غرابة العمل التي لا فكاك منها وعن المجهود المدهش الذي كان خلف الروايات التي مازالت شاهدة على تدبر كونراد في أمور عالمنا.

من المثير أن يتفكر الإنسان في أساطير الكُتاب. بالنسبة لكونراد هناك الأسطورة الإمبريالية عن الرجل ذي الشرف الرفيع وصاحب الأسلوب الخاص المتأثر بالبحر. وهذه الأسطورة "تغفل أفضل ما في كونراد ولكنها على الأقل تعكس أعماله" . وعادة ما تكون أساطير الكتاب العظام نابعةً من أعمالهم أكثر من حياتهم. لكن هناك اتجاه متنامي هذه الأيام إلى أن تكون أساطير الكتاب عن هؤلاء الكتاب أنفسهم بينما أصبح العمل أقل بروزاً. لقد تداعت المجتمعات العظيمة التي أفرزت روايات الماضي العظيمة وأصبحت الكتابة شيئاً أكثر خصوصية وذا سحر خاص. فالرواية كشكل أدبي لم تعد تحمل قناعات المجتمع. كما أن التجريب الذي لا يهدف إلى صعوبات حقيقية أفسد رد فعل القارئ وأصبح هناك اضطراب كبير في عقول القراء والكتّاب حول مغزى الرواية. فلم يعد الروائي، مثله في ذلك مثل الرسام، يدرك وظيفته التفسيرية بل سعى إلى أن يتعداها وبذلك بدأ جمهوره في التضاؤل. وأصبح العالم الذي نسكنه والذي يحمل دائماً الجديد يمضي بغير أن يتفحصه أحد. بل وتحول إلى شئ عادى عن طريق الكاميرا التي لا تصلح كأداة للتأمل وأصبح لا يوجد أحد ليوقظ إحساس العجب فينا. وهذا هو أفضل تعريف ممكن لوظيفة الرواية على مر العصور.

لقد مات كونراد منذ خمسين عاما وخلال هذه الاعوام الخمسين استطاعت أعماله أن تنفذ إلى أجزاء كثيرة من العالم كان كونراد يراها مظلمة. وهذا في حد ذاته يصلح كمادة للتأمل على الطريقة الكونرادية حيث إنه يقول لنا الكثير عن عالمنا المعاصر. قد لا يهم الآن ما نقوله عن كونراد ولكن يكفى أنه مازال محل مناقشة. ومن المهم أن نتذكر أن بالنسبة لمارلو في قلب الظلام يكمن "معنى الحدث ليس داخل الحدث نفسه مثل النواة ولكن خارجه يغلف الحكاية التي قدمته مثلما يُظهر الوهج الغمام وبنفس الطريقة التي يؤدى بها ضوء القمر أحياناً إلى رؤية بعض تلك الهالات الضبابية".



تجربتى مع الترجمة

د. أحمد عتمان

يعتقد كاتب هذه السطور أن كل دارسى اللغات الأجنبية هم بالضرورة مترجمون، ذلك أن اللغة الأجنبية من البداية تدخل دارسها فى حوار مستمر فيما بين لغة الأم - وهى التى يرضعها الطفل مع لبن الأم - من جهة وبين اللغة الأجنبية التى يتعلمها من جهة أخرى. وفى هذا الحوار جانب من الترجمة، ولكنها بالطبع غير الترجمة الأدبية التى نعنيها فى هذا المقال.

وعندما أعود بذاكرتى إلى فصول قصتى مع الترجمة تتبادر إلى ذهنى اللحظات الأولى التى أخذ فيها أساتذتى بيدى وأدخلونى هذا العالم العجيب. فأتذكر مثلاً أستاذى ومعلمى دكتور لبيب ديمترى عطية رحمه الله الذى سقانى اللغة اللاتينية رشفة رشفة، وهو يربت على كتفى ويشجعنى بالتصفيق حيناً، وينهرنى أحياناً فيحمر وجهه غضباً ويدق الأرض بقدميه، ويظل كذلك حتى أصل للمعنى المقصود فى الجملة اللاتينية التى أتدرب عليها.

وإن نسيت لا أنسى ما حدث فى امتحان الفصل الدراسى الأول بالسنة الثالثة (١٩٦٣/١٩٦٤) حين دخلت امتحان مادة الترجمة اللاتينية ونسميها "غير المرئية" Un-seen، لأن الأستاذ يختار قطعة من نصوص الأدب اللاتينى ويطلب منا ترجمتها دون أن نكون قد رأيناها من قبل ودون أن نعرف اسم المؤلف. سألنى د. لبيب أستاذ هذه المادة بعد حوالى أسبوعين من الامتحان عما فعلت فى هذا الامتحان فقلت:

- طبعاً سأرسب
- لماذا؟
- لقد ترجمت النص... وعندما قرأت الترجمة لم أفهم شيئاً، وهذا معناه أنها ترجمة غير صحيحة.

ضحك الأستاذ وقال:

- لقد حصلت على تقدير ممتاز.

لقد ذهلت ... فقال لى أستاذى:

- كانت ترجمتك ترجمة حرفية... وحصلت على الدرجة النهائية

هذه المادة المرعبة التى ينجح فيها بالكاد كل الطلبة بما فيهم المتفوقون.. أحصل فيها على ممتاز!؟ ساعتها لم أصدق نفسى.

وفى نفس العام بالفصل الدراسى الثانى تكررت تجربة مماثلة مع أستاذ اللغة اليونانية أ. د. محمد محمود السلامونى رحمه الله. لقد وضع فى ورقة الأسئلة نصين أحدهما شعر والآخر نثر. فترجمتهما وذكرت اسم مؤلف كل منهما وعنوان العمل الأدبى الذى اقتطف منه النص. وحصلت مرة أخرى على امتياز، ولكننى لم أعرف أن هذا أذهل أستاذى إلا بعد التخرج وفى زيارة بالصدفة إلى جامعة عين شمس كلية الآداب قسم الدراسات اليونانية واللاتينية. حيث علمت أن الدكتور السلامونى حكى للطلبة هذه الأعجوبة.

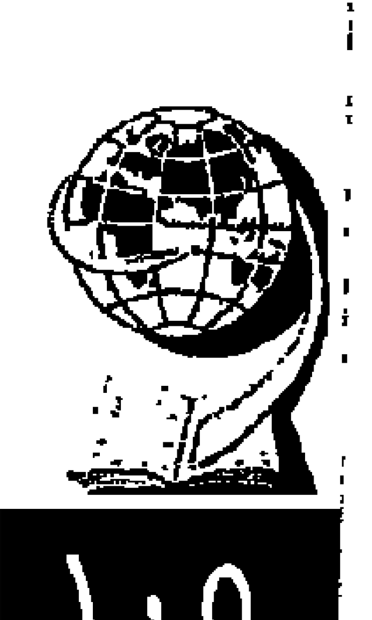
كانت تلك خطوات التلميذ الأولى إلى عالم الترجمة. ولكننى صدمت صدمة مروعة بعد أن تم تعيينى معيداً. إذ زار جامعة القاهرة وتحدث فى قاعة الاحتفالات الكبرى الفيلسوف الوجودى الفرنسى الأشهر جان بول سارتر. ولاحظت أثناء محاضرته أنه يدخن بشراهة ويشعل السيجارة من الأخرى التى سبقتها وهكذا دون توقف. فلما جاء دور الأسئلة دونت سؤالى وكان كما يلى:

*مادمت تدعو للحرية والتحرر من كل قيد... فهل تستطيع أن تحرر نفسك من السيجارة؟

ويبدو أن الذى ترجم له سؤالى قال ما معناه ببساطة هل تستطيع الامتناع عن التدخين. وفقد سؤالى معناه وظهر كأنه تدخل بغيض فى شئون الفيلسوف الشخصية... وكانت إجابته أنه بدأ التدخين منذ شبابه وأصبح من العسير التوقف الآن... ولم يكن هذا ما أعنيه بالضبط وخجلت خجلاً شديداً أمام زملائى... بسبب سوء الترجمة.

وكنت قد تعلمت فى فصول الدراسة أن الترجمة تواكب أو تقود حركات النهضة الثقافية عبر تاريخ الشعوب. فمثلاً عرفت أن الأدب اللاتينى يبدأ تاريخه الحقيقى بمترجم هو ليفيوس أندرونيكوس اليونانى من تارنتم الذى أسر فى إحدى الحروب وأخذ إلى روما وصار معلماً وأديباً ومترجماً وهو الذى ترجم "الأوديسيا" الهومرية إلى اللغة اللاتينية فقفز بالأدب اللاتينى من شبه العدم إلى حيز الوجود. وصلتنا شذرات من هذه الترجمة ومنها البيت الأول الذى يتساوى تقريباً فى عدد الكلمات والمعنى مع البيت الأول من الأوديسيا الهومرية، ومع ذلك يعطى النكهة الرومانية. إنه إذن المترجم المبدع والأديب الأول فى الأدب اللاتينى.

ومن الدروس التى تعلمتها فى الفصل كذلك أن الترجمة السبعينية أى ترجمة العهد القديم إلى اللغة اليونانية تمت فى رحاب مدرسة الإسكندرية ومكتبتها وبالتحديد فى جزيرة



فاروس وتقابل رأس التين الآن.

كل ذلك جعلنى أستشعر أهمية الترجمة فى تأسيس نهضة الشعوب، لأن الترجمة معناها حوار الحضارات وتلاقح الثقافات وإخصاب القرائح والملكات الإبداعية. وهذا بالضبط ما حدث للحضارة العربية الإسلامية التى لم تصل إلى العالمية إلا بعد تفاعلها مع حضارات الشرق (الهندى والفارسى) والغرب (اليونانى واللاتينى). ووصل الأمر إلى حد أن أصبحت اللغة العربية هى لغة العلم والثقافة والأدب، ومن أراد أن يبلغ شيئاً من التحضر فى أوروبا العصور الوسطى كان عليه أن يبدأ بتعلم اللغة العربية. وكما كانت الترجمات العربية عن اليونانية هى نقطة الانطلاق نحو التقدم العلمى، كانت الترجمة من العربية إلى اللاتينية فى الأندلس وصقلية وجنوب إيطاليا أصلاً من أصول النهضة الأوروبية الحديثة.

ثم حدثت قفزة حيث كلفت وأنا معيد أن أشارك فى ترجمة "الإينيادة" لفرجيليوس، وكان من نصيبى الكتاب السادس والذى يتناول زيارة البطل أينياس للعالم السفلى. وثبت لى بعد ذلك أنه كتاب محورى لأن الشاعر اللاتينى الفذ جعل بطله فى العالم السفلى يستعرض ماضى التاريخ الرومانى منذ تأسيس روما، ثم يواصل استعراض حاضر ومستقبل روما. فهذا الكتاب يتضمن ليس فقط ما نسميه فلاش باك Flash back بل إذا صحت التسمية Flash for-ward. وهذه الجزئية الأخيرة ينفرد بها فرجيليوس فى عالم الأدب الإغريقى اللاتينى. وفى هذا الكتاب ترد الفقرة المشهورة التى تفسر طبيعة الحضارة الرومانية برمتها. (الكتاب السادس أبيات ٨٤٧ وما يليه):

"قد ينحت الآخرون - بمهارة أكثر تفوقاً - تماثيل من البرونز

يجرى فى عروقها الدم، إنى أومن بذلك حقا،

وقد يشكلون من الرخام وجوها تنبض ملامحها بالحياة،

وفى ساحات القضاء قد يصوغون عبارات الدفاع ببراعة أكثر

وقد تصف أقلامهم أفلاك السماء ومداراتها، وقد يلمون بمطالع النجوم.

أما أنت أيها الرومانى فرسالتك هى أن تحكم شعوب الدنيا بسلطانك

وبراعتك هى أن تنشر أسس السلام وتعفو عن المغلوبين وتدحر المتغطرسين".

وطبعت الترجمة ونشرت وكانت المفاجأة الكبرى. لقد فازت هذه الترجمة بجائزة الدولة التشجيعية عام ١٩٧٣ وكنت أدرس فى جامعة أثينا للدكتوراه وسمع بعض الأصدقاء النبأ فى الإذاعة فهرولوا إلى بيتى يزفون إلى الخبر.



كان لهذه المكافأة وقع السحر على نفسى، لأننى كنت فى المرحلة الأخيرة لرسالة الدكتوراه، فجاءت هذه الدفعة لتبث فى نفسى الشجاعة وتعيد الروح إلى جسدى المتهالك، فأنجزت الرسالة على خير مايرام.

ولما عدت إلى مصر عام ١٩٧٤ تسلمت المكافأة ثمانين جنيهاً فتبرعت بها لتكون مساهمة منى - مع أخوتى - فى حج أمى وحمدت الله كثيراً أن الترجمة من اللاتينية إلى العربية قد أسهمت هكذا فى فعل الخير. ولقد نفدت هذه الترجمة والناس يسألون عنها دوماً، ولا أحد يفكر فى إعادة نشرها فى مكتبة الأسرة مثلاً ونحن ننتظر هذه المبادرة من أهل الخير!

ومنذ حوالى ١٩٦٦ /١٩٦٧ كنت قد شرعت فى الإعداد لترجمة عملين من التراث الإغريقى أحدهما هو "السحب" لأريستوفانيس و "بنات تراخيس" لسوفوكليس. وفى اليونان حوالى ١٩٧٠ /١٩٧١ شرعت أيضاً فى الإعداد لترجمة عمل ثالث ولكنه من التراث اللاتينى هذه المرة هو "هرقل فوق جبل أويتا" لسينيكا.

وهذه الأعمال الثلاثة لم أسلمها للنشر إلا فى الثمانينات وظللت أعمل فيها طوال هذه المدة. ذلك أننى قد استخرجت كل كلمة واردة فى أى نص من هذه النصوص من القاموس وأكتبها بكل معانيها وفى ترتيبها كما وردت فى النص.

هذه المرحلة نسميها "التحضير" وبعدها تبدأ الترجمة. وفى العادة أعود إلى أكثر من طبعة للنص ولكن أشهر الطبعات هى طبعة أكسفورد. وأثناء الترجمة أنظر فى هذه الطبعات وفى الترجمات المختلفة سواء بالإنجليزية أو الفرنسية وربما اليونانية الحديثة. وفى العادة أبدأ بترجمة حرفية للغاية، وإذا أردت أن أصوغها صياغة أدبية أضعها بين قوسين وبعد الانتهاء من هذه المرحلة أترك النص الإغريقى أو اللاتينى الأصلى ولا أعود إليه ثانية إلا فى حالة الضرورة وأتعامل مع الترجمة الحرفية الأولية وأحاول صياغتها صياغة مستساغة، وأظل أنقحها مرات ومرات وأتعامل معها باعتبارها نصاً أدبياً مستقلاً فإذا استشعرت المتعة والسرور فى قراءتها أحسست أنها قاربت أن تكون الصياغة النهائية.

أما المشكلات التى قابلتنى فى ترجمة هذه النصوص فهى كثيرة جداً. وبعضها استعصى على الحل فى المحاولات الأولى، ولكن بمرور الوقت ومعاودة التفكير وصلت إلى حلول مرضية لكافة الأطراف، وأعنى المترجم والمؤلف والمتلقى. وبعض هذه الحلول كانت تقفز إلى ذهنى فجأة وبدون داع وفى أثناء انشغالى بأمور الدنيا الأخرى، كأن أكون فى الأوتوبيس أو المترو أو أثناء الاستحمام أو حتى أثناء النوم! ومن هذه المشكلات أتذكر المقطوعة التى يسخر فيها أريستوفانيس فى "السحب" من اللغة الإغريقية وصيغة

التذكير والتأنيث. فكيف أنقل ذلك من اللغة الإغريقية إلى اللغة العربية التى لها قواعد وصيغ مختلفة تماماً. لقد عانيت الأمرين فى نقل هذه الفكاهات والقفشات الأريستوفانية إلى اللغة العربية وجاءت ترجمتى للفقرة المشار إليها كما يلي:

"ستربسيادس: (عائداً من داخل المنزل) والآن دعنى أولا أختبرك... بماذا تسمى هذا (مشيراً إلى ديك فى يده)؟

فيديبيديس: هذا دجاج.

ستربسيادس: حسنا... حسنا... وهذا (مشيراً إلى دجاجة فى يده)؟

فيديبيديس: دجاج

ستربسيادس: الإثنان لهما نفس الاسم؟ إنك مضحك للغاية (يضحك كثيراً)... من الآن فصاعداً لا تعد إلى مثل هذا الخطأ... عليك أن تسمى هذا "ديك" أما هذه فهى "ديكة".

فيديبيديس: "ديكة"! هذه إذن الدروس المفيدة التى تلقنتها بالمدرسة عند هؤلاء الناس أولاد... الأرض".

وفى أثناء إقامتى باليونان طلباً للعلم وتحضيراً للدكتوراه وعلى الرغم من تكريسى كل وقتى لهذا الهدف الأوحد خالطت بعض الأدباء والأديبات اليونان وأردت أن أعرض عليهم نماذج من الشعر العربى القديم والحديث فاخترت بعض المقطوعات الشعرية وفى مقدمتها قصيدة "أنس الوجود" لأمير الشعراء أحمد شوقى وقصيدة البحترى الشهيرة

أتاك الربيع الطلق يختال ضاحكاً

من الحسن حتى كاد أن يتكلما

ونشرت ترجمتى لهذه المقطوعات فى مجلة تحمل إسم "الآداب" Grammata مازلت أحتفظ بها حتى الآن فهى تمثل الخطوة الأولى لى على سلم الترجمة من العربية إلى اليونانية الحديثة.

والذى بعث الطمأنينة فى قلبى على أن مترجماتى من اليونانية القديمة واللاتينية مستساغة يتقبلها الجمهور هو أنها نفدت بعد أن نشرت منها عدة آلاف فى سلسلة من المسرح العالمى الكويتية حتى أن أعدت نشر إحداها وهى "هرقل فوق جبل أويتا" مصحوبة بالنص اللاتينى على الصفحة المقابلة للترجمة على منوال طبعات لويب Loeb وبيل ليتر Les Belles Lettres.

ولكن الذى أثلج صدرى بالنسبة لهذه المترجمات عن اليونانية واللاتينية أنها قدمت جميعاً تمثيلاً فى البرنامج الثانى (الثقافى). وهنا أذكر حادثتين مهمتين. الأولى أن عبد الله غيث الممثل القدير رحمه الله قام بدور هرقل فى مسرحية "هرقل فوق جبل أويتا" التى قدمت على أمسيتين متتاليتين، لأنها استمرت حوالى خمس ساعات وكان وقت البرنامج آنذاك ثلاث ساعات فقط. وكنت أنا نفسى لا أصدق أن هذه المسرحية يمكن أن تقدم بالإذاعة تمثيلاً، فلا الممثلون قادرون على التقاط الإشارات الأسطورية والفلسفية الكثيرة فى المسرحية، ولا الجمهور لديه الصبر على تحمل مثل هذا العمل الشعرى الفلسفى. وجلست بجوار المذياع أتابع المسرحية وذهلت لدرجة الإتقان التى قدم بها العمل، ولاسيما ما قام به عبد الله غيث – هرقل وسمعت بعد ذلك من المخرج أنه كان شديد الإعجاب بالنص وشديد الشكوى من صعوبته فى آن واحد. وإن دل ذلك على شئ فإنما يدل على أننا قادرون على تقديم الأعمال المسرحية العالمية على أعلى مستوى... ولكن.

أما الحادثة الثانية فهى خاصة بمسرحية "بنات تراخيس" لسوفوكليس. إذ قد حضرت البروفات والتسجيل فى الاستوديو بمبنى الإذاعة. وفوجئت بمحمد وفيق ذلك الفنان المسرحى من الدرجة الأولى يأخذ النص بيده وينطلق صارخاً فى طرقات الإذاعة ويقول: لماذا لا تعرض مثل هذه النصوص فى المسرح القومى!

ولا زالت هذه العبارة ترن فى أذنى على الدوام. ولكن أثناء التسجيل حدث لى ما هو أكثر وقعاً على النفس، لأن الفنانة القديرة أمينة رزق كانت تقوم بدور المربية فلما انتحرت ديانيرا زوجة هرقل والأميرة التى كانت تعيش فى كنفها... أخذت تصرخ وتولول فى مشهد رسمه سوفوكليس ببراعة نادرة ووجدت الدموع تنهمر من عينى أنا الذى أتعامل مع هذا النص منذ أكثر من عشرين عاماً! وسأورد النزر اليسير من هذه السطور:

"رئيسة الجوقة: يا أمنا العجوز!... أية مصيبة جديدة تنعين؟ ماذا تعنين؟

المربية: لقد رحلت ديانيرا رحلتها الأخيرة حيث لا عودة... ودون أن تحرك قدما!

رئيسة الجوقة: أنت... بالقطع لا تعنين أنها ماتت؟

المربية: لقد سمعت كل شئ...

رئيسة الجوقة: منكودة الحظ... ماتت إذن؟

المربية: ها أنت قد سمعت النبأ مرتين!

الجوقة(١): يا للهول! يا لها من شقية! هل لك... أن تقصى علينا... كيف ماتت!؟

المربية: حدث بشع... لا يوصف!

الجوقة: تحدثى يا امرأة! أفصحى لنا! كيف واجهت المصير الأبدى؟

المربية: لقد أنهت حياتها بيدها.

الجوقة: أية غضبة، بل أية نوبة جنون دفعتها إلى ذلك؟

المربية(٢): نصل سلاح، حاد القسوة... قضى عليها.

الجوقة: وكيف دبرت أن تضيف موتا على موت؟... وتحمّل نفسها المسئولية فى كليهما؟

المربية: بطعنة السيف... جالب الأسى.

الجوقة: وهل بنفسك أيتها الشقية شاهدت هذه الفعلة



الشنعاء؟
المربية: نعم رأيتها بعينى، لأننى كنت على مقربة منها.
الجوقة: وكيف كانت طبيعة هذه الفعلة؟ كيف وقعت؟ تحدثى!... قولى لنا! انطقى!
المربية: هى نفسها... نعم بيدها هى أنجزت كل شئ.
الجوقة: ماذا تقولين!؟
المربية: قولى واضح.
الجوقة: إذن فقد حملت العروس الجديدة، ووضعت جنينها الأول بهذا المنزل: نقمة مدمرة.. قصاص الإيرينية الجسيم.
المربية: حقا وصدقا... ما قلتن، ولكن لو كنتن حاضرات، وشاهدتن عيانا وعن قرب ما فعلت بنفسها، لبلغ إشفاقكن على مصيرها أقصى حد.
الجوقة: أتستطيع يد امرأة أن تنجز مثل هذا العمل العنيف؟
المربية: نعم ... وبجرأة نادرة!
ولكنكن عندما ستسمعن القصة منى
ستصبحن كما لو كنتن قد شاهدتن الواقعة معى.
عندما دخلت المنزل بمفردها،
رأت إبنها فى القاعة يعد حمالة مجوفة،
لكى يعود بها إلى أبيه، فأخفت نفسها حتى لا يراها أحد.
ثم ركعت أمام مذابح المنزل،
تجأر بالأنين أنها أمست مهجورة(٣).
كانت دموعها تنهمر مدرارا كلما لمست
أى شئ من الأدوات المنزلية، التى كانت
المسكينة قد تعودت على استعمالها منذ زمن طويل.
ثم هامت على وجهها فى القصر، تخرج من
حجرة إلى أخرى، بغير هدى ولا هدف.
وكلما صادفت هذه الوصيفة أو تلك من
وصيفات القصر العزيزات لديها،
حملقت فى عينيها ثم بكت بكاء مرا وطويلا.
وفى كل مرة تندب حظها وحظ أهل هذا المنزل،
الذين سيخضعون عما قريب لسلطة سادة جدد(٤).
وعندما أنهت هذا التوديع الباكى، رأيتها
فجأة تندفع إلى حجرة هرقل.
عندئذ شرعت أنا أراقبها عن كثب من مكان خفى.
ورأيت سيدتى وهى تبسط أغطية فراش هرقل،
ثم قفزت لتلقى بنفسها فى قلب هذا الفراش،
وتفجرت أنهار الدموع الساخنة من عينيها وهى تقول
"يا فراش عرسى! يا حجرة نومى وأنسى!
وداعاً الآن!... وداعا للأبد!
فلن ترونى هنا بعد الآن،
لن أستلقى على فراش الزوجية مرة أخرى،
وداعاً الآن!... وداعاً للأبد!
وبعد أن قالت ذلك، وبحركة عنيفة من يديها،



فكت ثوبها من حيث كان الدبوس الذهبى يضمه
فوق صدرها. عرت جانبها الأيسر كاملا وذراعها،
وجريت أنا مسرعة بكل طاقتى، لأحذر ابنها
من نواياها المبيتة. ولكن... هيهات أن أفلح
فى مسعاى!... ففى المسافة بين ذهابى وإيابى
كانت قد طعنت نفسها بسيف ذى حدين،
غرزته فى جنبها، فنفذ حتى القلب".

ولقد انقضى حوالى عقدين بين بداية انشغالى بترجمة بعض هذه المسرحيات ونشرها، وهذا قول لا أفخر به فأنا أعرف أن سليمان البستانى قضى حوالى عشرين عاماً حتى ينجز ترجمة "الإلياذة" لهوميروس شعراً، وقضى حسن عثمان عشرين سنة هو أيضاً حتى ينجز ترجمة "الكوميديا الإلهية" لدانتى ألليجيرى. ولكننى فى الواقع صرت أسخر من نفسى عندما عرفت أن نيكوس كازنتزاكيس ترجم "الإلياذة" من اليونانية القديمة إلى اليونانية الحديثة فى شهرين، وترجم "الكوميديا الإلهية" لدانتى من الإيطالية إلى اليونانية فى ثمانية وأربعين يوماً!

أما المدرسة الحقيقية والتجربة العملية العميقة التى تعلمت فيها الكثير فهى ترجمة معانى القرآن الكريم إلى اللغة اليونانية الحديثة. استمرت هذه التجربة حوالى أربع سنوات وجمعت بين المتخصصين فى اللغة اليونانية الحديثة وعلماء الأزهر. من الزملاء كان هناك أ. د. عبد العظيم عبد الكريم عميد كلية اللغات والترجمة بالأزهر رحمه الله وأ. د. علية حنفى من كلية الآداب جامعة عين شمس وأ. د. فاتن عبد البارى من كلية البنات جامعة عين شمس رحمها الله ومن شيوخ الأزهر كان معنا الشيخ الفاضل الدكتور عبد الجليل شلبى رحمه الله والشيخ عبد المهيمن الفقى رحمه الله والشيخ سعد عبد الرحمن. وكانت جلساتنا تنعقد فى المجلس الأعلى للشئون الإسلامية.

وكان الحوار بيننا مثمراً ومفيداً لجميع الأطراف. كنا نتحاور أولاً حول معانى القرآن الكريم وعندما نصل إلى اتفاق نشرع فى الترجمة. وواجهتنا فقرات قرآنية كريمة تستعصى على الترجمة فهى بالفعل لا تترجم، وعندئذ فهمت ولأول مرة لماذا نقول "ترجمة معانى القرآن الكريم" ولا نقول "ترجمة القرآن الكريم" وتيقنت كذلك من صدق القول الإيطالى السائر "إن الترجمة خيانة". من المقطوع به أن الجرس الصوتى للنص القرآنى الكريم لا يمكن نقله إلى أى لغة. لكن الصياغة نفسها وبناء الجملة إذا فهمناها جيداً أدركنا أنه من المحال نقلها إلى أية لغة وسأضرب لذلك مثلين بسيطين جداً من سورة البقرة.

الأول هو قول الله تعالى: بسم الله الرحمن الرحيم، "إن الله لا يستحيى أن يضرب مثلاً ما بعوضة فما فوقها فأما

الذين ءامنوا فيعلمون أنه الحق من ربهم وأما الذين كفروا فيقولون ماذا أراد الله بهذا مثلاً يضل به كثيراً ويهدى به كثيراً وما يضل به إلا الفاسقين". صدق الله العظيم. سورة البقرة: الآية رقم (٢٦). فبعد كثير من الحوار والتنقيب فى التفاسير تبين لنا أن عبارة "بعوضة فما فوقها" تعنى "بعوضة أو أقل من ذلك". فكيف بالله عليكم يمكن أن ننقل هذه العبارة القرآنية إلى أية لغة أجنبية؟

والمثل الثانى من سورة البقرة أيضاً نصه قول الله تعالى: بسم الله الرحمن الرحيم، "ليس البر أن تولوا وجوهكم قبل المشرق والمغرب ولكن البر من ءامن بالله واليوم الآخر والملائكة والكتاب والنبيين وءاتى المال على حبه ذوى القربى واليتامى والمساكين وابن السبيل والسائلين وفى الرقاب وأقام الصلاة وءاتى الزكاة والموفون بعهدهم إذا عاهدوا والصابرين فى البأساء والضراء وحين البأس أولئك الذين صدقوا وأولئك هم المتقون" صدق الله العظيم. سورة البقرة: الآية رقم (١٧٧). حيث سألت شيوخنا لماذا يقول القرآن الكريم "ولكن البر من آمن" ولا يقول كما هو متوقع "ولكن البر أن يؤمن... أو أن تؤمن.. إلخ". وبعد الحوار والتنقيب فى التفاسير تبين لنا أن العبارة القرآنية تعنى تخصيص التخصيص والتركيز على الجانب الفعلى والعملى وهو معنى من العسير أن ينقله أى مترجم محنك إلى أية لغة.

الطريف أن ترجمة معانى القرآن الكريم إلى اليونانية الحديثة نجحت، وأخذت الناشرة ماريانا لاتسيس جائزة عنها عام ١٩٨٧ وهى ترجمة مطبوعة طباعة فاخرة ولكنها لا تطرح فى السوق للعامة وإنما توزع هدايا.

ولأن اليونانيين يطالبوننى دائماً بهذه الترجمة كلما وطئت قدماى اليونان وجدت أنه من واجبى العمل على نشره فى طبعة شعبية متاحة للجميع. وأذكر أننى عندما ذكرت ذلك فى إحدى الصحف جاءنى خطاب من أحد رجال الأعمال القطريين ويدعى المعايرجى يعرض شراء عدد كبير من النسخ إسهاماً فى إعادة النشر. ثم كتبت إلى مؤسسة المصحف الشريف بالمملكة العربية السعودية وبعد عدة مراسلات طلبوا منى تليفون وعنوان الناشرة صاحبة الامتياز ولم أتردد فى أن أزودهم بما طلبوا. وفوجئت بأنهم طبعوا الترجمة فعلاً ويوزعونها بالمجان فى السفارة السعودية بأثينا وهذا عمل رائع وجليل ويستحق الشكر والتقدير، ولكننى أتساءل لماذا رفعوا اسمى وأسماء زملائى المترجمين!؟

وبعد أن تخرجت من مدرسة الترجمة القرآنية شعرت بالثقة فى نفسى وقدرتى على الترجمة من العربية إلى اليونانية الحديثة. وبعد فوز نجيب محفوظ بنوبل انهالت علىّ طلبات دور النشر اليونانية. وبعد تردد طويل فيما بين روايات نجيب محفوظ استقر قرارى على "بداية ونهاية" لاعتقادى أنها البداية الحقيقية لنجيب محفوظ وأنها تحمل بذور عظمته الفنية وشموخه الروائى فى "ملحمة الحرافيش" و "أولاد حارتنا" وغيرهما.

أخذت منى الترجمة عامين (١٩٨٨-١٩٩٠) وكان الناشر يتصل بى بصفة يومية وكان يطمح فى نشرها بعد بضع شهور من فوز نجيب محفوظ بنوبل. فلما يئس منى فقد الحماس، وبعد أن انتهيت من الترجمة حملتها مخطوطاً إلى دار النشر وتسمى بسيخيوس وهى من أكبر دور النشر اليونانية. ودخلت على صاحبها ووضعت المخطوط الضخم على مكتبه فنظر فيه وقال لى بشئ من القرف:

"هذا المخطوط الضخم ماذا أفعل به؟ لقد تأخرت كثيراً... ثم تأتينى بمخطوط يحتاج إلى شهور لإعداده للنشر؟"

تركت المخطوط على مكتبه وانصرفت جرياً وهرباً من الشعور بالفشل وخيبة الأمل.

ومرت عدة شهور فإذا بالناشر يجدد الاتصال بى وقد تغيرت لهجته وأخبرنى أن "بداية ونهاية" ماثلة للطبع باليونانية ويطلب منى بعض الإيضاحات وأهمها عن المصطلح الموسيقى الوارد فى النص مثل "سيكا" ، "ويكا" ، "الرصد"، الحجاز... إلخ" فما كان منى إلا أن اتصلت بالفنان الموسيقار والمحلل العبقرى عمار الشريعى وطلبت منه شرح هذه المصطلحات لى ببساطة متناهية لكى أنقلها إلى اللغة اليونانية... وتم ذلك بالفعل.

وكان المصطلح الذى أرهقنى ولم أجد حلاً مرضياً له لأى طرف من الأطراف كلمة "المنزول" وهو شراب يتعاطاه الناس فى البارات. وبعد جهد جهيد عرفت من بعض الضالعين أن المنزول هو العصارة التى تنزل من الفوطة التى يمسح بها صاحب البار المنضدة التى أمامه، وهى عصارة تجمع كل النقاط التى تنزل من كئوس الشاربين سواء أكانت من البيرة أو النبيذ أو الويسكى وما شابه. هذه العصارة أو المنزول هو أرخص مشروب ويتعاطاه أعتى الرواد وأفقرهم. وقل لى بالله عليك كيف تترجم هذه الكلمة "المنزول" بكلمة يونانية واحدة!

طبعت الترجمة وأصبح الكتاب جاهزاً للتداول وأخبرنى الناشر أنه ينوى تقديمه فى حفل خاص بمكتب الصحافة والمراسلين الأجانب فى وسط مدينة أثينا لأنه أول عمل أدبى عربى يترجم مباشرة من اللغة العربية وليس عن طريق لغة أخرى وسيطة. وفى نوفمبر ١٩٩١ كنت فى إيطاليا أستاذاً زائراً وتحادثت تلفونياً مع الناشر اليونانى فوجدته فى لهفة ويتوجس خيفة من عدم حضورى أو تأخرى عن الموعد... وعلى أية حال وصلت إلى أثينا فى الوقت المحدد وعقدنا حفل تقديم "بداية ونهاية" وحضر لفيف من الصحفيين ورجال الإعلام والأدباء وأعضاء السفارة المصرية. وتحدثت فى هذا اللقاء وقلت كلاماً بسيطاً وموجزاً عن نجيب محفوظ وعمله



الروائى. وجاء فيما قلت أن نجيب محفوظ ظل يحفر فى حوارى القاهرة وأزقتها حتى وجد نفسه فى استوكهولم. وقلت كذلك إن نجيب محفوظ لا يترك مصر أبداً فهو كشجرة مغروسة فى تربة النيل ولا يمكن خلعها من مكانها ولكن فروع هذه الشجرة وظلال أوراقها تغطى العالم أجمع.

وفوجئت فى اليوم التالى أن ثلاث عشرة صحيفة أخذت من كلامى هذا مانشيتات تتصدر الصفحات الأدبية. ناهيك عن اللقاءات الإذاعية والتلفزيونية. لقد نجحت هذه الترجمة باليونان نجاحاً غير متوقع، وصار هذا الكتاب هدية يتبادلها الناس فى الأعياد. وحكت لى صديقة يونانية أنها تلقته هدية وكانت أصلاً قد اقتنته فصارت لديها نسختان. وذات مرة ذهبت أستاذاً محاضراً فى جامعة بحرايجة فى رودس وهى فى أقصى الشرق الجنوبى لليونان، أى مثل حلايب وشلاتين بالنسبة لأهل القاهرة. وبعد انتهاء محاضرتى التى لم يكن لها أية علاقة بنجيب محفوظ فوجئت بطابور من اليونانيين يقف أمامى ويطلب توقيعى على "بداية ونهاية" التى بحوزتهم!

والأدهى من ذلك أن الكثيرين من اليونانيين المصريين الذين يترددون على اليونان ومنهم أحد أصحاب أكبر المطابع فى وسط القاهرة يعود من زيارته كل مرة لليونان لكى يعبر عن أسفه لأننى لم أحتفظ بحقوق الطبع لنفسى بدلاً من الناشر الذى طبعها عدة مرات (يقال عشرة أو إحدى عشرة) دون علمى... ويضرب صاحبى كفا بكف على الخطأ الذى ارتكبته فى حق نفسى. ولا يؤلمنى هذا الكلام أبداً لأننى اعتدت على أن العمل الثقافى لا يعود على صاحبه بأى نفع مادى. ولازال الناشر يطاردنى لكى أترجم أعمالاً أخرى لنجيب محفوظ أو غيره، ولازلت عند إصرارى بعدم تكرار هذه التجربة الناجحة التى لم أجن منها أى مكسب مادى.

وكان لدى اقتناع راسخ بألا أترجم أى دراسات من أية لغة إلى العربية اكتفاءً بترجمة النصوص اليونانية واللاتينية. ولكن حدث استثناء بسيط عندما طلب منى ترجمة مقال مهم عن موازنة الآمدى بعنوان:

"أبو تمام فى موازنة الآمدى، حصر المؤسسة النقدية لشعر البديع". تأليف سوزان ب. ستيكيفيتش (مجلة "فصول" المجلد السادس (يناير – فبراير – مارس ١٩٨٦، ص٤٢–٥٧). وبعد الانتهاء من هذه الترجمة ونشرها عدت إلى قرارى القديم واقتناعى بعدم تضييع الوقت فى مثل هذه المحاولات. ولكن عندما كنت عضواً فى لجنة الترجمة بالمجلس الأعلى للثقافة وطرح المشروع القومى للترجمة واقترحت عدة كتب كان من بينها "أثينة السوداء" لم يكن هناك مفر من التصدى لهذا الكتاب المهم والصعب.

وقبل أن نشرع فى الترجمة ولما كنا نستعد لعقد مؤتمر "قضايا الأدب المقارن فى الوطن العربى" رأيت الفرصة سانحة لدعوة مؤلف الكتاب مارتن برنال وإجراء الحوار معه.

وبالفعل حضر إلى القاهرة فى ديسمبر ١٩٩٥ وألقى المحاضرة الافتتاحية فى المؤتمر ثم التقى المثقفين فى رحاب المجلس الأعلى للثقافة وأخبرناه بمشروع الترجمة.

وكان من حسن حظى أن أتعاون فى هذه الترجمة مع نخبة من الأساتذة أحدهم هو بمثابة أستاذى وهو الأستاذ الدكتور لطفى عبد الوهاب والآخرون من الزملاء الأعزاء وهم الدكاترة فاروق القاضى، وحسين الشيخ، ومنيرة كروان، وعبد الوهاب علوب.

ولقد أجهدنا هذا الكتاب بسبب الأسلوب المراوغ الذى يكتب به المؤلف وبسبب غزارة المعلومات والمصطلحات حول الفكر الأوروبى قديمه وحديثه فالجزء الأول من الكتاب يحمل عنواناً جانبياً هو الجذور الآفرو آسيوية للحضارة الكلاسيكية. تلفيق بلاد الإغريق ١٧٨٥–١٩٨٥. فهو أشبه ما يكون بتاريخ فكرى سوسيولوجى لأوروبا فى القرن التاسع عشر والقرن العشرين.

ومن ثم فعلى المترجم أن يلم بدقائق تاريخ الدول الأوروبية إبان هذين القرنين علاوة على الإلمام بالحضارة الإغريقية واللاتينية وأصولهما فى الحضارات الشرقية، ولاسيما الحضارة المصرية القديمة. مطلوب إذن الإلمام بحوالى خمس عشرة لغة قديمة وحديثة. هذا هو الانعكاس الحقيقى لعصر ثورة المعلومات وتكنولوجيا المعلومات. فهى وإن سهلت للمترجم بعض النواحى زادت مهمته تعقيداً فى كافة النواحى الأخرى.

نحمد الله أن المهمة أنجزت وفى وقت معقول وفاز الكتاب بجائزة أفضل كتاب مترجم فى معرض القاهرة الدولى للكتاب فبراير ١٩٩٨.

وعندما طلب منى مواصلة العمل بترجمة الجزء الثانى آثرت الفرار من تكرار التجربة.

أقول قولى هذا وأنا أتوقع بين لحظة وأخرى ظهور ترجمة رائعة يوريبيديس "هرقل مجنوناً" التى أخذت منى وقتاً وجهداً كبيرين فالترجمة ضرب من ضروب الجنون الجميل والنبيل، ولاسيما عندما يتصدى المرء لترجمة "الإلياذة" لهوميروس فهذا هو المشروع الذى يقض مضجعى ويقلق نومى هذه الأيام. ونأمل فى ظهوره للوجود فى غضون العامين القادمين.

أما أقصى شعورى بالمتعة أثناء الترجمة فهو الذى ينتابنى وأنا أترجم الشعر سواء من العربية أو إليها. وهناك بعض القصائد التى ترجمتها من اليونانية الحديثة فقرأها الشاعر الكبير فاروق شوشة فى برنامجه التلفزيونى أمسية ثقافية، وقال إن الترجمة شعر لا نثر... وبالفعل أعود أنا نفسى إلى بعض هذه القصائد المترجمة وأطالعها بين الحين والحين عندما أحس بالحاجة إلى ذلك، ومن هذه القصائد قصيدة أوديسياس إليتيس الفائز بجائزة نوبل فى الشعر



وعنوانها "مارينا الصخرية" ويقول فيها:

فى شفتيك طعم العاصفة البحرية
ولكن أين كنت تهيمين طول النهار
يافكرة صخرية... عنود؟
أمواج البحر وهبات الرياح الصقرية
عرت قمم التل.. والصخور
وعرت فيك الشهوة.. حتى النخاع
مقلتاك... مقلتاك
أمسكتا بعصا رغبة جموح
وبجنون محبط رسمتا بالزبد الشهوة

***

وأين المطلع المطروق من قبل
حين سلكه سبتمبر الوليد إلى التراب الأحمر
هناك حيث كنت تتمرغين وتلعبين
تصعدين إلى القمة ومن علٍ تنظرين
إلى الأخريات الطيبات
موجات زرقاء داكنة.. أخواتك الصغريات
فى الأركان منزويات
المارينات الصخرية

***

ولكن قولى لى
أين كنت تهيمين طوال الليل
كفكرة عنيدة فى عقل الصخر والبحر
طالما قلت لنا
إنك تعدين الأيام النورانية
فى صفاء المياه البللورية
مستلقية على ظهرك تتمتعين بفجر الأشياء
فلمن تهيمين من جديد فى وديان الضياء؟
وزهور النور على صدرك يا بطلة
نشيد عشق... أغنية إيامبية

***

فى شفتيك طعم العاصفة البحرية
ورداؤك الأرجوانى بلون السماء
وعمق أشعة الصيف الذهبية
وعطرك شذى الورود الزكية
ولكن أين كنت تهيمين؟
تنزلين أعماق مياه الخلجان الشفافة
تندسين بين أحجارها الصغيرة
وعليك بقعة مالحة من الطحالب الباردة
وفى أغوارك... هناك فى عمق الأعماق
شعور إنسانى بالإحباط

***

وفجأة مددت يديك وباسمه تحرك اللسان
وبخفة صعدت وتعديت منطقة الأعماق
فتألق نجمك

***

اسمعى فالحديث فكر ونجوى بين الضلوع
والزمن نحات متحمس يصوغ الإنسانية
والشمس أمل مجنون يطالعها كل صباح
وأنت تكتمين الحب والمشاعر الإنسانية
ولشفتيك مرارة العاصفة البحرية

***

اسمعى.. فليس لك فى الصيف القادم
أن تسمحى للأمل أن يصفو
لا تسمحى له أن يخطو متسللاً للأعماق
ولا أن تغير الأنهارَ مجراها
لتذهب بك إلى منابعها
لا تقبلى من جديد حبات الكرز
وإياك أن تطيرى قشة
تذروها رياح الشمال الغربية
تشبثى بالصخور .. وهناك اصمدى
دون أمس أو غد
ودعيها
ودعى أخطار الصخور
والعواصف الصقور
تمشط شعرك
وتفك لغزك

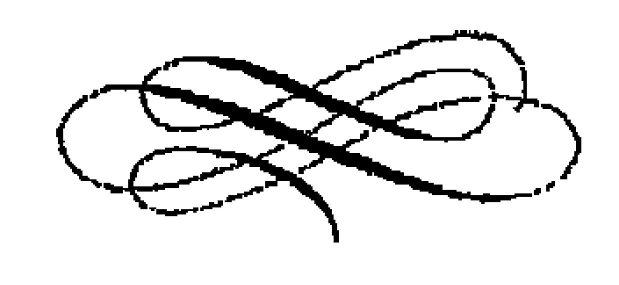
الهوامش:

(١) هنا يبدأ الكوموس أو الأغنية الجنائزية أو البكائية ٨٧٨-٨٩٥.

(٢) الأبيات ٨٨٢-٨٨٤ مضطربة فيما بين الطبعات التى عدنا إليها فنجد جيب Jebb وطبعة لويب Loeb تسندها جميعا للجوقة، والطبعات الأخرى تقسمها بين الجوقة والمربية.

(٣) هناك قراءة تجعل هذه الصفة تعود على ديانيرا، وهناك قراءة أخرى تعود فيها الصفة نفسها على الذابح.

(٤) وهذا البيت ٩١١ مضطرب فى مختلف الطبعات.





خمسون عاماً في الترجمة*

د. مصطفى ماهر

تمهيـــد

يحمل هذا المؤتمر اسماً أثيراً إلى نفسي فهو عنوان ترجمتي لكتاب موسوعي صدر بالألمانية وشاركت فيه مؤلفاً أيضاً هو Araber und Deutsche واخترت له بالعربية عنوان "ألمانيا والعالم العربي" نشرته دار صادر في بيروت في عام ١٩٧٤، في ٦٤٦ صفحة، وأعتبره من الأعمال الهامة التي أتيح لها إنتاجها في مجال الاتصالات بين ثقافتين: الألمانية والعربية.- ومن هنا كانت سعادتي الخاصة عندما تلقيت دعوة كريمة للمشاركة في المؤتمر، في وقت مر فيه منذ صدور أول ترجمة مطبوعة لي نحو نصف قرن، ففكرت في أن أتحدث عن خمسين عاماً اختلط فيها مسار عمري بمسار العمل الفكري والتعليم والبحث الأكاديمي في مجال التداخل المثمر بين الثقافات. وإذا كانت الخريطة الفكرية التي وجدت نفسي نقطةً أو خطاً عليها قد فرّعت مسيرتي إلى عدة مسيرات، فإن حديثي عنها يمكن أن يتشعب إلى هذه المجالات التي سلكتها:

١- الترجمة والتأليف
٢- تأسيس دراسات الألمانيات أو الجرمانيات، في مصر بما كان له صداه في العالم العربي، بما في ذلك وضع المناهج
٣- تأسيس مدارس بحثية (رسائل ماجستير ودكتوراه)
٤- المشاركة في الحوار بين الثقافات أو ما يعرف بالتداخل الثقافي
٥- القرآن الكريم

حركات الترجمة

شهدت الثقافة العربية منذ أن خرج بها الإسلام في الربع الأول من القرن السابع الميلادي إلى ساحة العالمية بأوسع معانيها عدة حركات ترجمة تمركزت كل منها في مكان معين وفي وقت معين. وقد تحدثتُ عنها في دراسات مختلفة، منها دراستي التي شاركت بها في مؤتمر الألسن عام ٢٠٠٠ ووصفتها من منطلق "مدرسة رفاعة الطهطاوي" التي نشطت منذ العقد الثالث من القرن التاسع عشر، فقلت إنها تمثل ثلاث مراحل:

- مرحلة ما قبل رفاعة
- مرحلة رفاعة
- مرحلة ما بعد رفاعة

أما مرحلة ما قبل رفاعة فتشمل تلك الحركة التي بدأت في أواخر القرن السابع الميلادي بعد الانتقال من عصر الخلفاء الراشدين إلى العصر الأموي واستمرت حتى القرن الثالث عشر. وأما مرحلة رفاعة فتشمل الحركة التي شهدتها مصر في القرن التاسع عشر ما بين عشرينياته وسبعينياته واستهدفت الخروج من التقوقع والدخول في صلة مع العالم والعودة إلى المشاركة في تقدم الحضارة. وإذا كانت هذه الحركة قد واجهت عثرات ليس أقلها ما تبع الاحتلال البريطاني لمصر، فإن مرحلة ما بعد رفاعة اتصلت حلقاتها منذ سبعينيات القرن التاسع عشر إلى يومنا هذا، بإيقاعات مختلفة.



كلمة "حركة"

وكلمة "حركة" التي نجدها في أدبيات التأريخ للترجمة بمراحلها المختلفة تصف بصفة عامة نشاطاً منظومياً مكثفاً يقوم بعد سكون ويستهدف نقل نعَمٍ ثقافيةٍ من الخارج إلى الداخل، كلمة لها دلالتها الخاصة، التي عبرتُ عنها بقولي "يقوم بعد سكون"، فهي تدل على جهد يستهدف التغيير، يستهدف تحريك مياه سكنت في بركة الحضارة، إذا صح هذا التصوير، وآمن دعاتها بأن لدى الآخر ثقافة تستحق أن تُعرف وأن يُنتفع بها في تلقيحٍ أو حفزٍ أو محاورةٍ فتكون النتيجة حركة.

فلسفة ثقافية

ويبين التأريخ لهذه الحركات الترجمية أنها بسعيها إلى التحريك والتغيير كانت تواجه اعتراضات تود أن توقفها، أو أن تحجمها وتكبلها بقيود مختلفة. ولهذا لم يكن من الممكن أن تقوم حركة ترجمية، أو مدرسة ترجمية بمهمتها هذه بكل أبعادها الحضارية الفكرية والدينية والسياسية والحربية والاجتماعية إلا إذا سبقتها أو واكبتها صياغة تأسيسية لفلسفة تبرر المهمة وتساندها وتدافع عنها وتضمن لها قوة الدفع. ويعلّمنا الواقع أن هذه الصياغة الفلسفية التأسيسية لم تتجه اتجاهاً واحداً، فالاتجاهات تتعدد كما نلاحظ، وقد نجدها تتفق في الهدف البعيد، وتتباين في المقاصد القريبة، وليس من الضروري أن نجدها في نص كامل شامل جامع مانع، يشبه الدستور أو إعلان المبادئ، فقد دلتنا الملاحظة على أننا كثيراً ما نجدها متفرقة متناثرة في شكل عبارات أو مقالات لها استقلالها النظري ووضوحها الدلالي حيناً، أو نعثر عليها متضمنة في سياقات الظاهرة ذاتها، أي النصوص المترجمة وحواشيها، وأننا نحتاج في هذه الحالة إلى عمل تأويلي لفهمها وتداولها. وأقرب الأمثلة إلى ذلك أن مجرد ظهور ترجمة لنوعية من النصوص في وقت معين وقبول شريحة اجتماعية بها، كبرت هذه الشريحة أو صغرت، يعني أن فلسفةً ما تكمن فيها أو تقوم من ورائها، تبررها وتشهد على أنها كانت في إطارٍ ما مطلوبة أو مرضياً عنها.

حركات مضادة

حركة الترجمة إذاً حركة تستهدف تغييراً، وهي بهذا تستثير ردود فعل، منها الرفض ومنها القمع، ومنها الحركة أو الحركات

مضادة. وسواء صح ما ذكره ابن خلدون أو لم يصح فهو يصف ظاهرة لها وجودها المنطقي- بغض النظر عن نسبتها إلى شخصيات بعينها. ذكر ابن خلدون فى مقدمته أن عمر بن الخطاب رفض فكرة ترجمة "كتب (الفرس) وصحائف علومهم" التى كاتبه بشأنها سعد بن أبى وقاص بعد فتح فارس؟ وأنه قال فى رده: "اطرحوها فى الماء، فإن يكن ما فيها هدى فقد هدانا الله بأهدى منه، وإن يكن ضلالاً فقد كفانا الله". ولابن خلدون فى مقدمته كلام عن موقف المسلمين فى عصر خلافة عمر من تراث الإغريق يضيق به هذا المقام.

الأخذ والعطاء

كان العرب المسلمون أصحاب ثقافة وكانوا يخافون عليها مما يسميه البعض الآن الغزو الثقافى، يخافون عليها من أن تختلط بها مواد واردة أو مستوردة، تضيعها أو تفسدها. صحيح أنهم لم يطلقوا على ثقافتهم هذا الاسم المستحدث (الثقافة)، الذى استحدثناه من حقول دلالة الوجود أو التحسين لنتفاهم مع من أدخلوا فى لغاتهم من حقول دلالة الزراعة كلمة "كولتور" culture, cultura, Kultur etc. ، وربما رضى العرب بكلمة أدب التى أخذوها من حقل الطعام والمأدبة ثم وسعوها لتحيط بحقول طعام الفكر والوجدان، فظل بينهم وبين المستخدمين لكلمة "ليتيراتور" (littrature, litteratura, Literatur etc. بون لا يستهان به. وهم فى حرصهم على ثقافتهم كانوا يعملون حساب العجمة واللحن وكانوا يعرفون المواضع التى تتقن اللغة نطقاً فصاحة، وكانوا بعد الإسلام يعملون حساب الدين الحنيف ألا يتسرب إليه ما يفسده.

والدرس المتأنى للثقافات يبين لنا أن عمليات الأخذ والعطاء لعبت دورها فى نماء الثقافات، فالثقافة التى لم تعرف الكتابة، أخذت الكتابة عن غيرها، وتناولت ما أخذته بالتشكيل والتعديل، وربما بلغت فيه مبلغاً جعل الآخرين يقبلون عليه ويتعلمونه. وكانت طرق الأخذ والعطاء متصلة بين الثقافات المتمسكة بالحياة، لا تنقطع. وفى الوقت الذى يقول عنه ابن خلدون إن الخليفة رفض نقل ثقافة الفرس، كان المسلمون ينقلون ثقافتهم إلى الفرس وغير الفرس، ويرون فى ذلك خيراً كثيراً، ثم إن رفض الخليفة لم يستمر إلى الأبد سنداً منيعاً، فسرعان ما ظهر التثاقف، ونقل الفرس المسلمون إلى ديار الإسلام ما شاء الله لهم أن ينقلوا من ثقافتهم. وللحضارة فى تقدمها ظروف تتغير، فإذا المستحيل يصبح ممكناً، وقد يجمع الله الشتيتين بعد أن ظنا ألا تلاقيا.

الظروف الحضارية

تتضح لنا صورة تأثير الظروف الحضارية اتضاحاً متزايداً عندما نجتاز القرون ونصل إلى حركة رفاعة، ونتأمل أحوالها. هنالك نرى كيف تغيرت الظروف الحضارية فى القرن التاسع عشر، وكيف أصبح من العسير وضع العراقيل أمام مسيرة ما عرفه العارفون باسم التقدم. كانت المطبعة مثلاً قد مكنت لنفسها فى العالم المتحضر، ولم يعد فى مقدور أحد أن يعيد عجلة التقدم إلى الوراء. فإذا تصورنا أن إيقاف أو تحجيم حركة الترجمة وتداعياتها فى عصر ما قبل المطبعة كان ممكناً، فإن المطبعة غيرت الوضع القديم الذى كان يتيح كنز مخطوطات الثقافة وحبسها أو تبديدها أو تحريفها، وكان يقصر القراءة والكتابة على قلة قليلة، فأصبحت الكتب بعد جوتنبرج تنتشر فى طبعات كثيرة النسخ، وتزايدت أعداد طلاب الثقافة المكتوبة، وأصبحت المطابع بما هى مؤسسات اجتماعية اقتصادية تعمل بقوتها الذاتية. ثم ظهرت الصحافة، وغيرت الدنيا. وظهر الجمهور القارئ العريض، ولعب دوره. ونحن فى أيامنا هذه ندخل بسرعة متزايدة فى عالم الوسائط المتعددة وإمكاناتها المذهلة. فلما ملك التنوير على الناس عقولهم وبخاصة بعد عصور التنوير الأوروبية الحديثة تحدثوا عن التقدم وعن القوة التى يتيحها العلم وتقنياته، وأصبحت المعرفة مسألة بقاء.

فإذا نظرنا إلى الأمور من منطلقات ما نشهده من تطورات حضارية هائلة فى زماننا الذى نعيش فيه الآن، وجدنا قانون الأخذ والعطاء قد أصبح من بديهيات العلاقات بين الأمم، ووجدنا التقدم ممكناً ومتاحاً لكل البشر شريطة أن يعوا فلسفته وأن يعقدوا النية لتحقيقه، وأن يملكوا وسائله، وأن يسلكوا السبل جادين إليه فى غير تقاعس أو انحراف أو توقف. هكذا وجدنا دعوة التقدم لقائم على التواصل تزداد رسوخاً، ووجدنا الدعوات المتشككة تترنح وتضعف مبرراتها أمام أهداف لا لبس فيها. ففى مقابل دعاة الترويج للخوف من مغبة الغزو الثقافى، هناك أئمة الفكر الإنسانى المتوازن، الذين يؤمنون بأن الثقافة العالمية، التى نحن من بناتها، ليست قطة تفترس بنيها وما ولدوا وتلتمس المزيدا - كما يقول الشاعر، بل هى نبع لا يفيض إلا بما يتلقاه من روافد الثقافات المحلية، وهو عندما يفيض يعود بالخير على الروافد، فيزيد عطاؤها. علينا ولنا فى مقابل الأخذ أن نسلك سبيل العطاء.

ويمكننا أن نتصور حالة الشك والريبة التى واجهها رفاعة رافع الطهطاوى وهو يؤسس مدرسته ويعدها للقيام بدورها الرائد. فما زلنا فى عصرنا هذا نواجه شبيهاتها، وما زلنا نختلف، ولكننا بدافع العلم نرصد على أية حال، ونحاول تسجيل موازين القوى واتجاهاتها ومحصلاتها. كان محمد على، والى مصر والقابض على زمامها طوال النصف الأول من القرن التاسع عشر، يمثل فى عصره بطموحه الشخصى والسياسى قوة الاندفاع نحو التقدم، وهو - ترجمة علوم الغرب وتقنياته- قد فهم دور الترجمة الخطير فى تحقيق مشروعه، وتصدى لمحاولات تخريب عملية الترجمة التى لقيت معارضة وتعرضت للتشويه والتخريب والتهكم، بقدر ما لقيت منه الدعم والتوجيه والتمويل. ومن حسن حظ الملك أن وجد العقل واليد، صاحب النظرية والتطبيق، أعنى رفاعة الطهطاوى.

فهم رفاعة، مستنداً إلى ثقافته الأزهرية الأولى، وثقافته الغربية التى بناها فوقها، أن المهمة التى اضطلع بها تتطلب بادئ ذى بدء وضع أساس فلسفى فى صورة نظرية منسجمة مع النسيج الثقافى المصرى العربى الإسلامى الكونى، ارتضاها وارتضاها رفاقه وتلاميذه.خلاصة هذه النظرية أن بناء التقدم وتجسيمه على هيئة دولة حديثة لابد من أن يستند إلى حركة إحياء ثقافى وتحديث حضارى، تسعى عن إيمان لا يتزعزع إلى اللحاق بركب التقدم والعودة إلى التواصل مع بيئات الثقافة، ومراكز الحضارة. وهذه الحركة تتفق مع المفاهيم الإسلامية



الصحيحة، الداعية إلى أن البشر كلهم أخوة، وأن التعارف بينهم واجب، وأن طلب العلم فريضة، وأن على البشر على اختلاف ألسنتهم وألوانهم أن يتعاونوا على الخير، وأن يتبادلوا المنافع، ويقيموا العمران، ويحققوا التقدم بابتكار الأسهل والأسرع والأنفع. وآمن بأن هذه الحركة الثقافية الحضارية من شأنها أن تبنى القوة السياسية والعسكرية وأن تعين ولى النعم على تحقيق أحلامه الإمبراطورية بخيرها وشرها.

ماذا حدث على وجه التحديد فى عصر رفاعة الطهطاوي؟

فى تقديرى أن الأمر لم يكن مجرد إقامة بنية حضارية ثقافية متطورة فوق بنية قديمة متهالكة، بل سعت الفلسفة الثقافية الجديدة إلى إحداث تحول جوهرى، وتغيير للنسيج الثقافى، والانتقال من ثقافة عصر مضى إلى ثقافة عصر قادم. ولم يكن رفاعة أول من فكر فى هذه الأساسيات، فقد سبقه أستاذه الشيخ المستنير حسن العطار، فأدرك أعمق الإدراك أن الدنيا تغيرت، وأن التغيير الذى تحتاج إليه البلاد لا بد أن يكون جذرياً. ولكن هذه الفلسفة الثقافية الانقلابية لم تحظ بموافقة الجميع، فقد اختلفت مواقف أصحاب الرأى حيالها، بل حيال التغيير أساساً. ويهمنى استعراض هذه الاتجاهات لأنها ما زالت موجودة بشكل أو آخر فى عصرنا الحاضر.

كانت هناك طائفة من الناس راضية بما لديها أو ما تتخيله من موروث لا تريد تبديله بل تتمسك به وبجذوره القديمة تَمَسُّكَها بحصن أبدى حصين وهمى، تتصوره من ورائها، وترجع إذ تنظر نحوه إلى الخلف، فتتخلف. وكانت هناك طائفة ثانية عرفت بفهمها وحسها أن هناك فى بيئات فى الناحية الأخرى من البحر ثقافات أخرى مرتبطة بخط الزمن المتدافع المتقدم التقدمى. وكانت هناك بين هذه وتلك طوائف، أعملت فكرها، فألم بها القلق، وأخذت تتأرجح يمنة ويسرة، تريد التقدم وتخشاه، وتنعطف إلى القديم وتضيق بتخلفه، وظنت أن الجمع بالقديم والجديد ممكن، ومن هنا نشأت الاتجاهات التوفيقية أو الترقيعية أو المذبذبة أو الحائرة أو المذعورة. وصفت هذه الاتجاهات فى دراسة بالألمانية ظهرت فى الكتاب التذكارى المهدى إلى الصديق الأستاذ الدكتور فريتس شتيبات (أساسيات فلسفة ثقافية جديدة فى مصر منذ القرن التاسع عشر، دراسة بالألمانية نشرت فى الكتاب التذكارى للأستاذ الدكتور فريتس شتبات Fritz Steppat، عدد خاص من مجلة "عالم الإسلام" Die Welt des Islam، العدد ٢٨، ص ٣٠٩ – ٣١٨، ليدن ١٩٨٨).

وسأعيد هنا قراءة بعض الشواهد من عصر محمد على التى أوردها شفيق غربال، أستاذ أساتذة التاريخ، فى تقديمه رسالة الماجستير الفذة " تاريخ التعليم فى عهد محمد علي" التى كتبها تلميذه – أستاذنا – أحمد عزت عبد الكريم، وبعض الشواهد التى أوردها صاحب الرسالة، وعلى كليهما تعلمنا.

أولاً

حالة الفلاح الرشيدى – حسين جلبى عجوة – الذى ابتكر آلة لدق الأرز تدور بثورين بدلاً من أربعة، أى توفر نصف الطاقة (الجبرتي: عجائب الآثار، فى حوادث عام ١٣٢١، انظر أيضا ص ٢٥٧ من كتاب أمين سامى باشا، تقويم النيل وعصر محمد على باشا، الجزء الثانى، مطبعة دار الكتب، ١٩٢٨).

الخلاصة التى نخلص إليها هى أنه كانت هناك عقول تفكر، ترفض التخلف، وتبحث عن التقدم. لم يكن هذا الفلاح الذكى بحاجة إلا إلى أن يتصل بالعلوم والتقنيات التى تراكمت فى معين الثقافة الإنسانية، ليوفر على نفسه ابتكار ما قد تم ابتكاره، وليخطو إلى الأمام لصالحه وصالح الإنسانية خطوة أو خطوات، فمن لا يعلم يدور فى حلقة مفرغة ويضيّع جهوده.

ثانياً

كان رفاعة يتحدث عن "معرفة سائر المعارف البشرية المدنية" التى تؤدى إلى تقدم الوطن. وقد وصف هذه العلوم قائلاً:" هذه العلوم الحكمية العملية التى يظهر لنا أنها علوم أجنبية هى علوم إسلامية نقلها الأجانب إلى لغاتهم من الكتب العربية". هذا الوصف الذى استخدمه رفاعة فى "مناهج الألباب" نطوره نحن اليوم فى إطار مفهومنا عن الثقافة، فنقول إن رفاعة أدرك أن علوم العالم المحيط بالبحر المتوسط، والذى تقوم منه مصر مقام القلب والعقل، والذى يمتد عبر الجزيرة العربية إلى تخوم فارس والهند وعبر الشمال الأفريقى إلى المحيط الأطلسى ومن خلال الجنوب الأوروبى إلى شماله، هذا العالم على ما فيه من اختلافات ثقافية محلية، عالم ثقافى واحد، تتنقل النعم الثقافية بين بيئاته، فتروح وتجيء، أو تدور دورات، تترتب فيها الكيانات الثقافية هرمياً بالغةً ما أسماه رفاعة المعارف البشرية وما نسميه الثقافة العالية. ولم يكن رفاعة أول من راودته هذه الأفكار، بل هو سار على نهج أستاذه الشيخ حسن العطار وطالب بالمعرفة بلا حدود. وكان الشيخ حسن العطار قد قام برحلات خارج مصر لمشاهدة العالم الخارجي، وكان إلى جانب تحصيله العلوم التى تدرس فى الأزهر قد درس علوماً أخرى مثل الطب والفلك. قال عنه على مبارك فى الخطط التوفيقية (م ١، ج ٤، ص ٣٨) إنه "اتصل بناس من الفرنساوية فكان يستفيد منهم الفنون المستعملة فى بلادهم ويفيدهم اللغة العربية، ويقول: إن بلادنا لا بد أن تتغير أحوالها ويتجدد بها من المعارف ما ليس فيها، ويتعجب بما وصلت إليه تلك الأمة من المعارف والعلوم وكثرة كتبهم وتحريرها وتقريبها لطرق الاستفادة." أدرك الشيخ حسن العطار أن فرنسا نهضت بالعلم، وتركز اهتمامه على ظواهر بعينها قامت عليها النهضة:

١) الكتب المنوعة الكثيرة

٢) المناهج التى قامت عليها العلوم

٣) طرق تأليف الكتب التعليمية التى سعت إلى ترتيب وتبسيط وتدرجها على نحو ييسر فهمها.

ثالثاً

كان محمد على على بينة من تقدم الغرب، ومن إمكان نقل التقدم عن طريق الترجمة، وقد صرح برأيه فى ٢٥ يناير ١٨٢٦ وأثبته دوان Douin, Une Mission Militaire auprés de Meh. Ali, p. 98. De Boyer à Belliard (Janv. 25, 1826) ونصه:"أن كل ما هو مفيد من النظم الغربية قد كتبه أصحابها، فإذا ترجم إليه استطاع أن يسير طبقاً له"

رابعاً

كان لمفتى المنصورة رأى مخالف نقله إلينا المؤرخ الفرنسى ميشو Michaud الذى ذكر أنه سمعه منه فى عام ١٨٣١ . قال المفتي:"إن مثل الشرقيين فى محاكاتهم الغربيين والنقل عنهم



مثل الرجل الكفيف الذى ارتطم فى وهدة يدعو المارة إلى مده بقبس من النار، وماذا ينفعه؟ أنتم معشر الغربيين لا تعملون عملاً إلا متكلمين، أما نحن فالصمت عندنا لهو عين الحكمة، الأصل عندكم الحركة وعندنا السكون، نعرف نحن أن ثمن الحرية هو الكدح والدأب. ولما كنا نكره النصب أكثر مما نعشق الحرية فقد عشنا يستبد بأمرنا كل ذى عزيمة وهمة لا تعرف الكلل. تتهمون الشرقيين بأنهم جامدون وأنهم دائماً حيث كانوا، ولكنكم أنتم لا تعرفون متى وأين تقفون، وبذلك أنتم تذهبون إلى أبعد مما تقصدون، وعندى أن مجاوزة الهدف أسوأ من العجز عن بلوغه، هذه مثل نظرياتكم السياسية الجديدة، هل نفعت عامتكم حقاً؟ أنشرت النور حقاً؟ لا لم تؤد - فيما سمعت - إلا إلى الثوران والاضطراب. فما أشبه مدنيتكم بتلك السوائل المتخمرة التى تحطم الإناء الذى تصبونها فيه". (Michaud et Poujoulat, Correspondance d'Orient, Bruxelles, 1841, Tome VII, p. 197.)

كان رفاعة الطهطاوى يتخذ موقفاً، وكان المفتى يتخذ موقفاً مضاداً. وبين الموقفين هوة سحيقة. كان رفاعة الطهطاوى صاحب مشروع فرض نفسه بقوة الدفع الحضارى لاتفاقه مع مسار التاريخ واندفاعه المتسارع من التخلف إلى التقدم. وكان مفتى المنصورة يرفض الحضارة الغربية، ولا يرى فيها نفعاً. صحيح أن كلام المفتى يدهشنا بقدرة المحاور البلاغية على إدراك بعض الجزئيات مثل التضاد بين الحركة والسكون، أو بين الجمود والسعى نحو الهدف. ويدهشنا أكثر بالتشخيص المتهرئ، وبالحكم على أشياء يجهلها، فهو لم يدرسها الدراسة العلمية المتأنية. قيل له، فصدق ما قيل، ولجأ إلى الخطابة واصطناع الحجج. لم يحاول أن يخرج عن دائرة اللعب بالألفاظ ليدخل دائرة التفكير والبحث عن البيانات، والمشاهدة، والتجربة، والإفادة فى البحث عن الحقيقة بما عرفه تاريخ الفكر من مناهج، لم يسلك السبيل الصحيح لالتماس العلل التى تفسر المعلولات والظروف التى أحاطت بالموضوع الذى يقضى فيه. والخلاصة أنه يرفض الانتفاع بما لدى الغربيين من علم.

خامساً

حفظ لنا إدوارد لين Ed. W. Lane نموذجاً من كلام الديماجوجيين من أعداء رفاعة، فسجل ما قاله أحدهم عن كتاب رفاعة الطهطاوى "تخليص الإبريز فى تلخيص باريز" عن رحلته إلى فرنسا :"أنا أقص عليك نبأ هذه الرحلة بالحق، إنها تحتوى على وصف سفر رفاعة من الإسكندرية إلى مارسيليا وعلى ما جرى له أثناء هذا السفر عندما سكر وعربد، عند ذلك أمر الربان بشد وثاقه إلى صار السفينة وجلده. ثم نزل بلاد الإفرنج حيث طاب له لحم الخنزير ومعاشرة النساء الإفرنجيات، ثم - بعد أن ارتكب من الموبقات كل ما يعد له مقعده من النار - عاد إلى مصر".

(Stanley Lane-Poole, The Life of Ed. W. Lane, London, 1877, p. 70).

تردت القضية على يد هذا الرجل إلى مستنقع الإسفاف الذى تستحل فيه المحرمات، وتغتصب الحقيقة، وتفرغ اللغة من مضامينها القيمة، لتتلوى على هوى الكذب والافتراء، وتصبح سلاحاً خطيراً فى يد السذج والأميين. ترك هذا الرجل الموضوع الجوهرى وهو موضوع نقل المعارف التى بها ينطلق التقدم وصور له خياله المريض أن يتقول على "الشيخ" رفاعة فيفحش ناسباً إليه : السكر والعربدة وأكل لحم الخنزير ومعاشرة النساء الإفرنجيات ومختلقاً نكتة ربان السفينة الذى شد وثاقه إلى الصارى وجلده ومستبقاً يوم القيامة وحكم الله جل جلاله متنبأً للشيخ بمقعد فى النار.

وليس من شك أن الاتصال بالغرب كان أمراً تحف به المخاطر، فقد ذكر عزت عبد الكريم فى كتابه المذكور، ص ١١٤، المحنة التى تعرض لها طالب البعثة أدهم - فيما بعد أدهم بك - الذى كان يدرس المدفعية فى انجلترة، فغضب محمد على عليه لأنه انصرف عن الدرس إلى محاكاة الإنجليز فى ملبسهم وعاداتهم، فأعاده إلى مصر، ولم يغفر له إلا بعد وساطة عباس باشا - كما يذكر ص ١١٥ أنه كان بعد تعيينه مديراً لديوان المدارس كثير التردد على بلاد الإنجليز.

التجديد فى حدود الممكن

فهم رفاعة المشروع الثقافى المطلوب على أنه تجديد لدروس العلم بعد اندراسها (مناهج الألباب)، ولا أقف طويلاً عند مدحه ولى النعم محمد على، فقد كان رجلاً عملياً يعرف أنه ملتزم حياله بالطاعة، وإنما أقف عند فكره الخاص الذى طوره فى ظل مشروع الدولة الحديثة والحلم الإمبراطورى الذى راود الجندى الألبانى المسلم الناطق بالتركية. ولا يغيبن عنا أن محمد على كان رافضاً "لتعميم التعليم بين أبناء العامة" (دفتر ٢١٢ (معية) رقم ٢٧٧ إلى الباشا السر عسكر - السر عسكر هو ابراهيم باشا - فى ٢٩ ذى الحجة ١٢٥١. عن عزت عبد الكريم ص ٤٠). ولكنه كان يستخدمه فى حدود مصلحته يدلنا على ذلك تقلص المنظومة التعليمية بعد ١٨٤١، بعد تحقق الاستقرار السياسى.

ومن البديهى أن نتصور أن هذا الحاكم الأجنبى كان بحاجة ماسة مستمرة إلى مترجمين فوريين ينقلون عنه وإليه طوال اليوم فى تدبيره أمر البلاد والعباد، وفى لقائه مع الوفود، وكان بحاجة إلى مترجمين متخصصين (باغوص الأرمنى مثلاً) لينقلوا إليه أفكار المستشارين الأجانب ويقدموا إليه تقارير عن العالم الخارجى وما به من إمكانات. وكان محمد على مع جهله القراءة والكتابة وبغض النظر عن عنفه الدموى يعلم نفسه ويطلب المعرفة عن طريق المترجمين. كانت حركة الترجمة من حوله شيئاً عادياً وحيوياً. وكان هو قد أدرك فى العلاقة مع الآخر، مع الأجنبى، وبالنظر إلى التقدم والقوة وتحقيق المشروع السياسى والحلم الخاص ضرورة الترجمة على عدة مستويات:

١) الترجمة فى تصريف أعمال الملكة مع الخارج

٢) الترجمة فى التفاهم مع الأهالى وقضاء الأمور فى الداخل

٣) الترجمة للإحاطة بما يحدث فى العالم : كان محمد على شديد "المواظبة على الاطلاع على كل ما فى الكازيتات (= الصحف) الإفرنجية التى كانت تترجم له" (رفاعة مناهج الألباب، الأعمال الكاملة ٢/٤١١)

٤) الترجمة للتثقيف الذاتى :"وكان محمد على يرغب "فى مطالعة التواريخ، ولا سيما تواريخ الفاتحين كتاريخ اسكندر



الأكبر المقدونى وتاريخ بطرس الأكبر امبراطور الروس، أى موسكو، وتاريخ نابليون الأكبر، وغير ذلك من التواريخ المترجمة إلى التركية ..." (رفاعة مناهج الألباب، الأعمال الكاملة ٤١١/٢)

٥) الترجمة لنقل الحضارة الحديثة.

فلسفة تنوير عقلانية

كان رفاعة قد تعلم ما شاء الله له أن يتعلم من علوم الأزهر الشريف، فلم يصعب عليه أن يدرك أن الإنسان من المنظور الإسلامى مكلف بعمارة الأرض، وبالتالى فى المشاركة فى العمران الثقافى. وارتبط هذا المفهوم لديه بمفهوم النور والاستنارة والتنوير، فحمل لواء التنوير واللحاق بركب التقدم. وتطلب هذا كله مشروع تعليم يقوم على معرفة النفس واكتشاف الطريق، والتدرب على التفكير العقلانى للكشف عن مواضع الجهل بأشكاله المختلفة ويرشد إلى البحث عن الحقيقة، أدوات العلم ومناهجه، وكأنى بهم يرسمون خريطة، أو يرفعون بناءً.

أن نعرف، وكيف نعرف، ولماذا نعرف، وماذا نكون عندما نعرف. وضعوا لنا قواعد عملية تعليمية تأسيسية تصوروها خروجاً من الظلمات إلى النور، أو انطلاقاً من قيد الجهل إلى حرية العلم. وكثر التشبيه بالنور والاستنارة والتنوير. واحتاط الشيخ حسن العطار فى وصف الدعوة فلما يكثر من الحديث عن الجديد، خوفاً من تهمة البدع، واستخدم كلمة التغيير. ولم يكن تعريف هذا التغيير سهلاً. فلماذا يغير الناس ما وجدوا أنفسهم وآباءهم عليه، وكيف يتم التغيير؟ بالإقناع أم بالنبوت؟ وهل نمسح القديم ونضع مكانه المغاير؟ ومن أين نأتى بالمغاير؟ نستورده أو نبدعه؟ وهل نمزج القديم والجديد؟ وهل ستكون هذه حركة كلها بركة تشملنا جميعاً أم سيتفرق الناس حيالها فرقاً أو تتفرق بهم السبل ويتحزبون أحزاباً؟ وهل هذه الحركة حسنة النية أم من ورائها مكر سيئ؟ أتراها الذئب فى فراء الحمل؟ مؤامرة من مؤامرات الذين يستهدفوننا وآثرنا أن نحترس من مكرهم، وأن نخاف من كل شئ يمكن أن يكون من صنعتهم، وأن نمسك دائماً بالقشة التى نجت بها النملة من الغرق.

كان من الضرورى توضيح هذه الأساسيات، لأنها لم تكن مفهومة حق الفهم، ولا مقبولة فى رأى الكافة. وأقل ما يقال عن هذا التوضيح، إنه تطلب معالجة فلسفية، أو قل: صياغة فلسفة للثقافة، وارتياد مجالات من حول الفلسفة وتفرعاتها القديمة والجديدة، ابتداء من نظرية المعرفة، ومروراً بعلوم الاجتماع والنفس، وممارسة النقد وتعلم الحوار والمناقشة، وصولاً إلى تحديد الأساسيات، وتقعيدها، وبلورة الثوابت والمتغيرات، وتدبير إمكان الاتفاق فى ظل الاختلاف، والتوحد فى ظل التنوع.

واستقر رأى رفاعة الطهطاوى على أننا بعضٌ من كُل، أمةٌ من أمم البشر، والبشر كلهم من منظور الثقافة أسرةٌ واحدة، كلهم من آدم، تفرقوا فى أرض الله الواسعة التى استخلفوا فيها، وسلكوا فى أزمان متباينة سبلاً متباينة فى المعرفة والاكتشاف والإبداع، فتكونت ثقافات، يمكن أن تفيد بعضها بعضاً عن طريق التلاقى والتآلف والتعارف، عملياً: عن طريق الرحلة إلى الآخر، واستقبال الآخر، ونقل الغريب وتوطينه، واتباع منهجية التهجين للانتفاع بخير ما عند الآخرين وجلبه إلينا ونقل ما عندنا إلى الآخرين. ولعلهم تركوا أمور السياسة والحرب على سبيل التبسيط جانباً، أو أجلوها إلى أن تظهر على خريطة الزمان والمكان مواقعها.

كانت هذه هى العقبة الأولى التى ينبغى اقتحامها، وما زلنا نقف منها إلى اليوم موقفاً مائعاً لم يتخذ شكلاً مرجعياً مقبولاً ملزماً يمكن البناء عليه. ونلاحظ أن تطوير الفلسفة الثقافية استمر بإيقاعات مختلفة، وأضاف أصحاب الفكر إلى آراء حسن العطار رفاعة الطهطاوى إضافات هامة. نذكر إسهامات الشيخ محمد عبده وأستاذ الجيل لطفى السيد. وننوه على نحو خاص بكتاب طه حسين "مستقبل الثقافة فى مصر". (انظر دراستي: أساسيات فلسفة ثقافية جديدة فى مصر مند القرن التاسع عشر، دراسة بالألمانية نشرت فى الكتاب التذكارى للأستاذ الدكتور فريتس شتبات Fritz Steppat، عدد خاص من مجلة "عالم الإسلام" Die Welt des Islam، العدد ٢٨، ص ٣٠٩ – ٣١٨، ليدن ١٩٨٨) وعلى الرغم من صدور كتب مختلفة ومقالات متفرقة وغير متفرقة حامت حول إشكالية فلسفة الثقافة ومستقبل الثقافة فى مصر، أو تصدت لبعض جوانبها، إلا إننى لا زلت أرى أننا لم نصل إلى الحد الأدنى من الاتفاق الواضح على نص مرجعي.

حسين فوزى فيلسوف ثقافة

وأذكر من أصحاب الإسهامات الرصينة فى عصرنا يحيى حقى وحسين فوزى وبهاء طاهر (أبناء رفاعة، القاهرة ١٩٩٣). كتبت عن يحيى حقى، ولا زلت أحمل مسئولية استكمال ما قد كتبت عنه. ومن حق الدكتور حسين فوزى علينا – ونحن ندرس موضوع صلاتنا بالغرب بعامة وألمانيا بخاصة – أن نعترف بجهوده فى مجال التنظير الفلسفى، وإن لم يكن قد أورثنا كتاباً متكاملاً يبسط فيه فلسفة الثقافة كما بلورها وآمن بها ودعا إليها. والحق أنه ليس من الصعب علينا عندما ننهج نهجاً براجماتياً أن نستنتج ونحن نعيد قراءة أعماله من منظور استكشافٌ أولى، بعض خطوط فلسفته الثقافية. ولنسلك فى ذلك طريق الافتراض، فنفترض أنه كان أقرب ما يكون إلى عضو عامل فى نادى الثقافة الإنسانية الذى أتخيل أنه تأسس منذ حسن العطار ورفاعة ومحمد عبده ويرز فيه طه حسين وكان يحيى حقى يعتبر نفسه عضواً فيه، وعلى حد قوله عضواً منتسباً فى نادى فن القول، وهو فى تقديرى فرع منه، وعلى حد قول يحيى حقى أيضاً أنه كان ينتظر على أمل الحصول على شهادة العضوية. هذا النادى الثقافى التقدمى الذى أتصوره، أتصور أنه كانت له لائحة.

قام على هذه الفلسفة مشروع معرفى لم أره مكتوباً، ولكننى قرأت ما كتبوه بين السطور عنه، وما خطوه من مسودات، وفهمت أن له أركانه، ومن أركانه: الرحلة. لأن التعارف بين البشر يبدأ بالرحلة. والرحلة فى أصلها البسيط منظومة واحدة، أتصورها على أنها حركة إيجابية هادفة يقوم بها حامل الرحل من موضع إلى موضع. ولكنها بحكم شمولها تتنوع إلى العديد من الأنماط ، فإذا نحن أمام رحلات لا تحصى. هناك الرحلة إلى الآخر. وهناك الرحلة إلى المجهول، إلى المأمول، إلى من لا



نعـرف، إلى مـــا لا نـعلم. هناك رحلة الذهاب ورحلة الإياب، والقرآن الكريم يحدثنا عن رحلة الشتاء والصيف.

الرحلة فى تقديرى، وفيـمـا تعلمـتـه من السندباد القديم والمصرى والعـصـرى، ومن كل سندباد، ركن هام من أركـان المشروع التنويرى. الرحلة هى حركة الخروج من القوقعة. هى إماطة ستار الجهالة الكثيف الصفيق. هى التطلع إلى بعيد. اختراق الآفاق. اجتياز الحواجز. ركوب البحر والبر والجو. تغـيـيـر المنظور. هى أن تدير ظهـرك إلى الخـوف والتـخلف والتشرنق فى حنايا الظلمات، وأن تستشرف ناحية الجرأة والإقدام والتقدم. أن تترك المسكنة فى تعاريج زمان الظلمات وتسعى إلى سراط مستقيم فى زمان النور.

يمكننا أن نراجع سجل الرحلات. كل دعاة التنوير قاموا برحلات، ودعوا إليها، وفتنوا بها، ووصفوها. فى الغرب لدينا رحلة مـونتنى Montaigne الشهيرة التى رأى من خلالها دنيا غير الدنيا، ولخص فكرتها فى عبارته الحكمة: "أن تسنفر مخك بحكه بأمخـاخ الآخرين" الآخرين المختلفين عنك وخلف كتاب التنوير الغربى العالمى الهام الذى أسمـاه Les essais أى المحاولات أو التجارب أو الفصول. وليس من شك فى أن الغرب وضع الرحلة فى مقدمة أساسيـات تشجيع الإبداع الفكرى والفنى. وهناك مؤسسات رعاية الثقافة والبحث العلمى تدفع أصحاب المواهب والإنجازات الواعدة إلى القيام برحلات إلى الخارج البعيد والقريب حتى "يسنفروا مخهم بحكه بأمخـاخ الآخرين". وفى بلادنا فى عصـر التنوير لدينا الشيخ حسن العطار قام برحلة، رفـاعـة قـام برحلة (تخليص الإبريز فى تلخيص باريز)، جمال الدين الأفغانى لف الدنيا، تلميذه محمد عبده جال فى الشرق والغرب، مصطفى كامل، هيكل، لطفى السيد، طه حسين، يحيى حقى، توفيق الحكيم . رحلات متوالية، من كل الأنماط، ومن لم تتح له الرحلة كما تمناها، تخيل صورة مثالية لها، أو نقل عن الآخرين.

ومنظومة التحديث المتنور التى بدأها محمد على استنت سنة الرحلات، التى عرفت اختصاراً باسم البعثات. فلا غرابة فى أن نجد حسين فوزى يفهم نفسه على أنه رحالة دائم الترحال، ويتعمق مفهوم الرحلة فى التراث العربى المصرى الإسلامى، ويختار لنفسه شخصية السندباد واسمه لأسباب كثيرة تتصل بمكونات شخصيته. وحديث الرحلات بهذه المعانى يغرينى بأن أزيد دون أن أعيد، وربما أتيح لى للتوسع مجال آخر.

طه حسين سار على درب حسن العطار ورفاعة الطهطاوى ومحمد عبده ولطفى السيد، وبين انتماء مصر إلى ثقافة الغرب، وأن مصر لا تنتمى إلى ثقافة الصين أو الهند. وطه حسين دعا إلى عدم الاكتفاء بالفرنسية والإنجليزية، بل الإحاطة بثقافات العالم المختلفة ونوه على نحو خاص بالثقافة الألمانية. وحسين فوزى عبر عن هذا المعنى فى كتاب "سندباد عصري" الصادر فى عام ١٩٣٧ ، وقال فى ذلك كلاماً شديد الأهمية، أنقل منه ما يلي:

"... ولكنى أفضل بلا تردد الحضارة اليونانية، أو ربيبتها حضارة أوروبا بعد تخلصها من نير العصور الوسطى، لأنها حضـارة وسط بين الروحيـة والمادية، ولأنهـا حـضـارة تنادى بإطلاق العقل البشرى من عقاله ليفكر غير مقيد، فتشجع الفلسفة ودراسة الطبيعة فى كل أطوارها وأوضاعها، ولأنها حضارة تقوم على الجمال وعبادة الجمال، ولأنها تسعى إلى المساواة الاجتماعية، وتهيئ للفرد فى الجماعة سبيل المعرفة، لتمكنه من أن يصبح عنصراً حياً فى بناء العالم، يساهم فى تقدمه، وينعم بثمار هذا التقدم، لا حجراً صلداً يقوم عليه البناء الاجتماعى فى سبيل إسعاد أفراد معدودين يسكنون هذا البناء، ويتمتعون وحدهم بهوائه فى الصيف، ودفئه فى الشتاء.

ولست أزعم بأن الحضارة الأوروبية بلغت الغاية التى نادى بها الفلاسفة والمصلحون. فليس لهؤلاء مع الأسف سلاح غير العقيدة والرأى الحر، بينما يسطو الرجال العمليون على نتاج قرائحهم فيسخرونه لأغراضهم. خذ فكرة الاستعمار من ناحية التفكير المطلق: النهوض بالشعوب الفطرية إلى مستوى الإنسانية المتحضرة، وإشراك هذه الشعوب فى موكب البشرية الرائع، يتجه إلى الخير العام، فى ظل السلام الدائم، ثم تأمل عمل الشطار الذين تقنعوا بقناعها، واستظلوا برايتها، ثم راحوا يقتلون وينهبون باسم الحضارة. كلا لست أقول بأن الحضارة الأوروبية بلغت المثل العليا التى نادى بها الفلاسفة والمصلحون. ولكنى أعجب إعجاباً بظاهرة واحدة فى هذه الحضارة: **التفكير الحـــر**. فهو الصمام الدائم، تملك به الحضارة إصلاح ذاتها بذاتها. قارن بين أوروبا منذ صيحات "جان هوس" و"كلفن" و"لوثر" واكتشافات "جليلي" و"كوبرنيكوس" وتفكير "إيراسم" و"بيكون"، وبين الهند منذ فجر تاريخها الهندوسى وهو أقدم من حضارة اليونان. ففى أوروبا خرج الفرد يبحث عن الحقيقة والجمال حتى وجد شجرة المعرفة فأكل منها. وعرف الشر والخير فدونه فى الإنسيكلوبيديا. وتكشف لعينيه جور الحكام وبقـيـة من الضغط الدينى فناقش سياسة الحكم بلسان "مونتيسكيو" و"روسو" و"فولتير"، ثم قام بهدم الباستيل بيد الشعب، وينادى بنهاية الملكية المطلقة بلسان "دانتون" واليعقوبيين. وكان يسعى طول هذه الأجيال بفكر علمائه نحو تسخير الطبيعة. فكانت قوى البخار والكهرباء والمغناطيسية والإشعاعات، وكان البترول فى البر والبحر والهواء. وإذ شعر بعدوان السلطة الجديدة استحوذت على كل هذه القوى برأس المال ثار عليها بلسان "كارل ماركس". ذلك هو مجمل تاريخ الحضارة الأوروبية منذ نهاية القرون الوسطى حتى آخر القرن التاسع عشر. ومهما كانت الأخطاء التى ارتكبت فإن فضيلة هذه الحضارة (تكمن) فى أنها تملك (قدرة) إصلاح ذاتية هي: التفكير الحر." (سندباد عصرى، طبعة ١٩٧٦، سلسلة كتاب دار مجلة الإذاعة والتلفزيون، ص ١٤١- ١٤٣).

اجتهادات

كانت علامات فلسفة الثقافة فى عصرنا واضحة. رفاعة الطهطاوى وجد ثقافة الغرب صورة متطورة من ثقافتنا العربية الإسلامية، فتحدث عن بضاعتنا تُرد إلينا. وطه حسين شدد على قضية التقدم وضرورة الإسراع فى ملاحقة العالم، وبين أن علينا أن نعرف ثقافات العالم شرقه وغربه، وأن نهتم على نحو خاص بثقافة الغرب، ونوه بالثقافة الألمانية صراحة. وهذا هو حسين فوزى يعبر عن رأيه موضحاً أهداف التفاعل مع ثقافات



الغرب، مبيناً عناصرها ومفاهيمها، وهي:
• الفكر الحر (إطلاق لعقل البشرى من عقاله ليفكر غير مقيد)
• حضارة وسط بين المادية والروحية
• الفلسفة ودراسة الطبيعة فى كل أطوارها وأوضاعها
• الجمال وعبادة الجمال
• المساواة الاجتماعية،
• حضارة الغرب تهيئ للفرد فى الجماعة سبيل المعرفة، لتمكنه من أن يصبح عنصراً حياً فى بناء العالم، يساهم فى تقدمه، وينعم بثمار هذا التقدم، لا حجراً صلداً يقوم عليه البناء الاجتماعى فى سبيل إسعاد أفراد معدودين يسكنون هذا البناء، ويتمتعون وحدهم بهوائه فى الصيف، ودفئه فى الشتاء.
• الحضارة الأوروبية لم تبلغ الغاية التى نادى بها الفلاسفة والمصلحون (العقيدة والرأى الحر).
• يسطو الرجال العمليون (تفهم أنه يقصد الساسة المستبدين والقادة العسكريين المغرورين ورجال الاقتصاد المستغل) على نتاج قرائح الفلاسفة والمصلحين فيسخرونه لأغراضهم. فالاستعمار مثلاً كان من ناحية التفكير المطلق يهدف إلى النهوض بالشعوب الفطرية إلى مستوى الإنسانية المتحضرة، وإشراك هذه الشعوب فى موكب البشرية الرائع، يتجه إلى الخير العام، فى ظل السلام الدائم، ولكن الذى حدث هو أن الشطار المستغلين المنافقين تقنعوا بقناعها، واستظلوا برايتها، ثم راحوا يقتلون وينهبون باسم الحضارة.
• الإعجاب الشديد بظاهرة واحدة فى هذه الحضارة هى : **التفكير الحر**. فالتفكير الحر هو الصمام الدائم، تملك به الحضارة إصلاح ذاتها بذاتها.
• أوروبا هي: صيحات "جان هوس" Jan Hus و"كلفن" Calvin و"لوتر" Luther واكتشافات "جليلي" Galileo Galilei و"كوبرنيكوس" Copernicus وتفكير "إيراسم" Erasmus و"بيكون" Bacon،
• فى أوروبا خرج الفرد يبحث عن الحقيقة والجمال حتى وجد شجرة المعرفة فأكل منها. وعرف الشر والخير فدونه فى الإنسيكلوبيديا Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers.
• تكشف لعينى الفرد جور الحكام وبقية من الضغط الدينى فناقش سياسة الحكم بلسان "مونتيسكيو" Montesqieu و"روسو" Rousseau و"فولتير" Voltaire.
• ثم قام بهدم الباستيل بيد الشعب، وينادى بنهاية الملكية المطلقة بلسان "دانتون" Danton واليعقوبيين Jacobins.
• وكان يسعى طول هذه الأجيال بفكر علمائه نحو تسخير الطبيعة. فكانت قوى البخار والكهرباء والمغناطيسية والإشعاعات، وكان البترول فى البر والبحر والهواء.
• وإذ شعر بعدوان السلطة الجديدة استحوذت على كل هذه القوى برأس المال ثار عليها بلسان "كارل ماركس" Karl Marx.



صاحب رسالة

وقد ذكرت فى أكثر من مناسبة محاضرة ألقاها طه حسين فى رابطة مدرسى اللغة الفرنسية فى واخر عام ١٩٥٢، وكان قد أقيل من وزارة المعارف مع وزارة الوفد فى أعقاب حريق القاهرة فى ٢٦ يناير ١٩٥٢ قبل الثورة بستة شهور، فدعا المعلمين إلى إتقان اللغات الأجنبية إتقان الأساتذة، واستخدم بعد العبارة العربية العبارة الفرنسية d'une façon magistrale وطالبهم ملحاً بالمشاركة الفعالة فى نقل ثقافات العالم، وكان قد اتخذ من موقعه فى الوزارة خطوات عديدة لتنفيذ مشروعة الثقافى، فأعاد فتح مدرسة الألسن لرعاية اللغات الفرنسية الإنجليزية والإيطالية والإسبانية والروسية وغيرها.

وتصورت طه حسين يصدر إليّ تكليفاً. وبالفعل كثفت نشاطى الإبداعى والترجمى ونشرت فى عام ١٩٥٣ باكورة مقالاتى وترجماتى. وعلى الرغم من أننى كنت مسجلاً لدراسة اللغة الفرنسية وأدابها، فقد عكفت على دراسة مكثفة للعديد من اللغات القديمة والحديثة، وانتهزت للتمكن منها قدر الطاقة الفرص التى أتيحت لى أو التى سلكت السبل إليها على مدى السنوات منذ ذلك الحين، وعلى رأسها اللغة الألمانية وآدابها التى درستها فى مدرسة الألسن على عهد الأستاذ الدكتور مراد كامل وأتممت فى عام ١٩٥٨ برنامجها الذى كان يشمل سنة إعدادية وثلاث سنوات نظامية، ثم سافرت إلى ألمانيا حيث حصلت فى عام ١٩٥٩على دبلوم اللغة الألمانية وآدابها وطرق تدريسها ثم فى عام ١٩٦٢على دكتوراه الفلسفة بالامتياز من جامعة كولونيا فى فقه اللغة الألمانية وأدابها، قديمها وحديثها، وتخصصت علاوة على ذلك فى فقه اللغات الرومانية وبخاصة الفرنسية والإيطالية والإسبانية وفى علوم الاستشراق ولغات وثقافات الشعوب الإسلامية وبخاصة العربية والفارسية والتركية العثمانية. وعدت إلى مصر فى عام ١٩٦٢ حيث انتقلت من وظيفتى السابقة أستاذ الفرنسية فى معهد المعلمين الخاص الفرنسى، إلى مدرسة الألسن التى تحولت إلى مدرسة عليا ثم كلية جامعية.

ووقع على كاهلى بصفتى أول متخصص أكاديمى فى فقه اللغة الألمانية وأدابها بناء وتطوير هذا التخصص، ووضعت البرامج والخطط التى اتبعتها أو استرشدت بها المعاهد والكليات المشابهة التى ظهرت فى مصر ثم فى مناطق مختلفة من العالم العربى بعد ذلك بسنين وتكون على يدى مدارس علمية تعلم فيها أعضاء هيئة التدريس فى كليتنا وفى كليات أخرى، وقد منحتنى جامعة عين شمس فى عام ١٩٩٧ جائزتها التقديرية اعترافاً بهذا الفضل. وهناك دراسات عن هذا العمل أذكر منها تلك التى ظهرت فى مجلة الجرمانيات السنغالية Etudes germano-africaine ومجلة قسم اللغة الألمانية بكلية الآداب جامعة القاهرة KGS، وكتاب Germanistik an ägyptischen Hochschulen الجرمانيات فى الجامعات المصرية الذى نشرته فى عام ١٩٩١ هيئة الـ DAAD وكتاب Vom Wort zum Wort "من الكلمة إلى الكلمة".

ومن الواضح أن الاهتمام بدراسة الألمانيات – أعنى فقه اللغة الألمانية وأدابها والترجمة منها وإليها – على المستوى الجامعى تزايد فى الخمسين سنة الماضية من بضع عشرات إلى مئات ثم آلاف فى كليتنا وحدها – كلية الألسن بجامعة عين شمس، أضف إليها أقسام بجامعات وكليات أخرى ثم الجامعات والمعاهد العالية الخاصة.

الترجمة

ذكرت فى إيجاز تطور تخصص الألمانيات (فقه اللغة الألمانية وآدابها وثقافتها والترجمة منها وإليها) فى العالم الجامعى فى مصر، وهو ينعكس بالضرورة على تطور الترجمة التى يتركز حديثى عليها.

من يفهم فلسفتنا التنويرية الثقافية في مصر يعرف أن على رأس أهدافنا أن نعرف الآخر، وأن نتيح للآخر أن يعرفنا. وأننا فى عالم يتقدم، نوقن من أن الخير لنا أن نتقدم عن إيمان بهذا المسار الطبيعى للإنسانية، لا عن خوف من أن نتحول إلى محمية لا حول لها ولا قوة، ونفرض على أنفسنا نمط الخضوع للوصاية، وصاية ولى الأمر على القاصر.

وفى مناقشات مستمرة اتضحت لنا أبعاد مفهومنا عن علاقتنا بثقافات الآخرين. كلما ازدادت إحاطتنا بها شمولاً، زادت ثقتنا بأنفسنا، واتسعت إمكانات الابتكار، والصعود إلى مراتب أعلى فى سلم الحضارة الإنسانية. ورأس التواصل الترجمة. وليس معنى أننى أترجم أننى ألغى تراثى وأضع تراثاً آخر مكانه، أو ألغى نفسى وأضع شخصاً آخر مكانى. ويمكننا أن نتصور نشاط الترجمة فى المجتمع على شكل عمليات متتالية أو مراحل متتالية:

١. المرحلة الأولى هى الوعى بوجود عمل ثقافى بلغة أجنبية فى مقومات تتجاوز به المحلية وترقى به إلى ما فوق المحلية فى الطريق الصاعدة إلى العالمية

٢. ترجمة العمل فى إطار صناعة النشر وآلياتها الثقافية والاجتماعية والاقتصادية

٣. استقبال العمل المترجم بحسب أنماط الاستقبال المختلفة (التى عرضتها فى دراستى لاستقبال مادة فاوست فى الأدب العربى)

٤. التعامل النقدى مع العمل المترجم على اعتبار أنه أصبح ينتمى على نحو ما إلى ثقافة البيئة المستقبلة بعد أن صياغته فى لغة جديدة ودخوله فى نسيج ثقافى جديد، فقد أصبحت الترجمات الألمانية للمعلقات على سبيل المثال من مكونات الثقافة الألمانية، وإن لم تكن تحتل بالضرورة مراتب الأهمية التى تحتلها الملاحم الجرمانية أو الأغانى الشعبية الألمانية أو الإبداعات التى تحمل أسماء مشاهير الكتاب والشعراء الألمان.

٥. التحاور الإيجابى الموسع المعمق مع النتاج الثقافى الوارد من أجل حفز الإبداع والابتكار، حتى لا ندور فى دائرة مفرغة، ونتيح لأنفسنا فرصاً أفضل للتواصل.

ولا أكاد أستطيع أن أتصور بديلاً لهذه الآليات التى وصفتها، فلو أنك خشيت الآخر وحاولت أن تقيم بينك وبينه سداً فلن تستطيع، ولو خشيك الآخر وحاول أن يقيم بينه وبينك سداً فلن يستطيع، وانظر إلى الوسائط الحديثة التى تنقل إليك وإليه كل شيء وتضع أمام العين وعلى طبلة الأذن وتحت الأنف وفى قبضة اليد.

اختيار الناشر

قر قرارى - بناء على هذه الفلسفة - على أن أشارك وأنا بعد طالب فى العمل الثقافى مؤلفاً ومترجماً وفى العمل الأكاديمى أستاذاً معلماً وباحثاً. ولم أفكر طويلاً فى اختيار الناشر. وكأنى كنت نظرياً أوازن بين خيارين، الدخول من باب بيوت النشر الخاص، والدخول من باب المؤسسات الحكومية. والحقيقة أن قطاع الحكومة الذى عرفناه فيما بعد باسم القطاع العام فرض عليّ نفسه، فقد كان أقرب السبل إلى من يتعلم فى كلية حكومية ويعمل فى مدرسة حكومية ثم معهد حكومي، ويجد الحكومة مهيمنة على القطاعات الحساسة فى زمن الملكية المنصرمة ثم فى عصر الثورة الناصرية بعد ذلك. وكنت قد التقيت بزملاء أكبر منى سناً، لهم خبراتهم فى هذا المجال، أذكر منهم (أ. د.) كمال الدسوقى الذى تولى منصب أستاذ علم النفس ثم نائب جامعة الزقازيق ثم عضو مجمع اللغة العربية، ومصطفى كامل فودة الذى عمل مع الدكتور طه حسين فى "الكاتب مصري" وغيره من المشروعات الثقافية. وفهمت أن المترجم لا يفرض عليه شيء فرضاً. فلم أجد غضاضة فى خوض التجربة.

اختيار الكتاب

كان هناك فى عام ١٩٥٦ أو ١٩٥٧ عندما توجهت إلى عالم النشر على مستوى الجمهور الواسع "إدارة الثقافة العامة" فى وزارة المعارف التى تغير اسمها إلى وزارة التربية والتعليم، (وإدارة الثقافة العامة هذه هى التى تطورت إلى وزارة الثقافة فيما بعد، بعد أن ضمت إليها مؤسسات ثقافية أخرى مبعثرة فى وزارات الدولة). وكان هناك المجلس الأعلى الذى أنشأته ثورة ١٩٥٢ وأصبح يصدر سلسلة "الألف كتاب" وغيرها من سلاسل المطبوعات، وكان طه حسين صاحب القرار فى هذا المجلس. ذهبت إلى "إدارة الثقافة العامة" وقدمت ترجمتى الأولى الكاملة لكتاب "شارل لالو Charles Lalo مبادئ علم الجمال ..الاستطيقا Notions d'esthétique، كنت اخترته فى عام ١٩٥٥ فى باريس من منطلق اهتمامى بعلم الجمال، وشجعنى على الاهتمام به الأستاذ الدكتور أنور عبد العزيز، وعملت فى الترجمة بجد ثلاث سنوات تقريباً على الرغم من صغر حجم الكتاب فقد كان عليّ أن أضع مصطلحات هذا العلم الذى لم أجد من سبقنى إلى ترجمة كتب فيه، أعنى فى علم الجمال وقد أصبح علماً له استقلاله ومناهجه وجوانبه النظرية وجوانبه العملية، وبذل فيه شارل لالو Charles Lalo جهداً مشهوداً .

كان سبب اختيارى الكتاب هو حبى للفنون واقتناعى بضرورة إنشاء مكتبة علمية متخصصة فى الجماليات والفنون على المستوى الذى بلغه الغرب لكى نتمكن من إحداث تطوير حقيقى فى هذا المجال. وأذكر أننى على الرغم من صغر سنى التقيت بالموسيقار محمد عبد الوهاب عدة مرات وتحدثت معه ساعات طوال فى هذا الموضوع، وأشهد أنه كان يستمع باهتمام شديد، ويقينى أننى نشرت مقالاً آنذاك عن هذا اللقاء، لا أعرف أين هو. وكان من الصعب إقناع السادة فى "إدارة الثقافة" بأهمية الكتاب، وكانوا من كبار المثقفين، أذكر منهم فؤاد أندراوس وسيد قطب وأمين الشريف ، ورأيت المترجم العظيم محمد بدران هناك، ولكننى لم أحدثه فى أمر هذا الكتاب الذى كان يصطدم بعقبة الرفض المحتمل كما لاحظن على وجوه وشفاه المثقفين التقليديين. ولم يتحمس له إلا الأستاذ عبد العزيز عتيق، ولا أعرف ماذا كانت وظيفته، ولكن الإدارة أرسلت الأصل



الفرنسي والترجمة إلى طه حسين في المجلس الأعلى، فقرءوا له ما تيسر منها، فأجازها وأثنى عليها، وطلب إلى الدكتور يوسف مراد أن يراجعها معي. كذلك أشار طه حسين وقد اعتمدني مترجماً بأن أشارك في مشروعات المجلس وبخاصة "الألف كتاب"، وأذكر أنني التقيت هناك بيوسف الشاروني شاباً، وأنه أطلعني على رؤوس الموضوعات التي تتكون منها الخطة، وربما كانت فيها عناوين. ولا أذكر أنها كانت تحمل أي توجيه سياسي أو عقائدي، وأنها كانت في نظري تمثل مشروع الثقافة منذ رفاعة الطهطاوي. كان فيها مثلاً عيون الأدب العالمي في الأجناس الأدبية المختلفة. فاخترت ترجمة مسرحية "إيفيجيني" Iphigénie لراسين Racine وحصلت على الموافقة على الفور (بمراجعة الأستاذ الدكتور يحيى الخشاب)، وكان فيها كذلك: الكتب التثقيفية العامة من نوع كتب Que sais-je? ففكرت في كتاب "مدخل إلى الأدب" Initiation littéraire لإميل فاجيه Emile Faguet، وكنت قد اشتريته بملاليم على سور الأزبكية. وحصلت على الموافقة عليه (مراجعة الأستاذ مصطفى كامل فودة). واقترحت كتباً أخرى مثل: كتاب بيتيمانجان Pe-titmangin في تاريخ الأدب الإغريقي والأدب اللاتيني، وكتاب يبسط مسرحيات راسين في صورة قصص نثرية. ولم تصدر الترجمتان الأخيرتان لسفري إلى ألمانيا، ولا أعرف أين الأصول وأين البروفات.

مدرسة المراجعين والمصححين اللغويين

أفدت من اتصالي بالأستاذ العميد الدكتور طه حسين ومساعديه ما لا أستطيع حصره في مقال أو مقالات. ولكنني أود في هذا المقام أن أنوه بالنظام الذي وضعه لترجمة الكتب ونشرها، فقد كان حقاً نظاماً جديراً بالإعجاب، وليس هذا بمستغرب، فقد كان صاحب خبرة واسعة ومتجددة في هذا المجال، على الأقل منذ عمله في "الكاتب المصري" الذي لم يكن مجلة فحسب، ولا سلسلة ترجمات فقط، بل كان مدرسة. وأرجو بهذه المناسبة أن يعاد نشر "الكتب" التي ظهرت تحت مظلة الكاتب المصري، كما أعادت هيئة الكتاب مشكورة نشر أعداد مجلة "الكاتب المصري" مصورة. كان لطه حسين نفسه مستشاريه المقربين في نحو اللغة العربية التي كان يتقنها كل الإتقان، ولكنه كان يحب أن يسأل ويتأكد، وكان ما يقوله صديقه عمدة النحو العربي يلقى التقدير كل التقدير. وكان عملي مع يوسف مراد ومصطفى كامل فودة مراجعين للترجمتين الأوليين نموذجاً جديراً بأن يحتذى. اتفق معي يوسف مراد على أن أذهب إليه في فيلته في مدينة الأوقاف – وكانت آنذاك خارج القاهرة – فأقرأ عليه بالعربية ويمسك هو الكتاب بالفرنسية. كلمة كلمة. وأسئلة متتالية: ماذا يقصد المؤلف هنا بالضبط؟ هل لديك كلمة أفضل من كلمة "يتواجد"؟ نريد عبارة أخف؟ أوضح؟ أسهل؟ أبلغ؟ أكثر قرباً من الأصل؟ هناك مترجمون يكتبون "كان يكون" و"بالكاد" الخ ولكني سمعت أنها تراكيب لا شأن لها بالعربية الفصحى؟ وسألني عن المقصود بالكونترابونكت في التصوير، ولم يقتنع بكلامي، واتصل بصلاح طاهر وأخذ رأيه؟ إلى آخر هذا التدقيق. وكنت أقضي الساعات الطوال ابتداء من بعد العصر، وأتلقى وجبة عشاء خاصة، لأن كل واحد من العائلة كان له نظامه في الأكل، وكان ابن الدكتور يوسف وهو طبيب يكشف علي ويصف لي دواء إذا أصبت بالسعال. بعد أيام قلائل وجدت نفسي ابناً من أبناء الأستاذ الكبير. وكان الحديث يتصل بيننا انطلاقاً من موضوع في الترجمة، فيقول، وأسمع، ويعلمني، وأتعلم. مدرسة خاصة في اللغة والأسلوب والترجمة والفكر والمنهج والحياة. وربما ذكر لي أنه لا يحب عثمان أمين، فلم أجد سبباً يمنعني من أن أقول له إنني أحبه جداً. أنت حر. وقال لي عن شخص ما إنه شيوعي، أراد أن يحذرني منه، فقلت له إنني لا أعرفه أصلاً. ولم يكن لي أي انتماء حزبي، وما زلت بعيداً عن الأحزاب. فلما انتهينا من المراجعة، أحسسنا بالراحة، وبالحزن في وقت واحد. وطلب مني أن أظل على صلة به، وبالفعل كنت أتصل به على فترات، وأكتب إليه من الخارج، وعندما عدت إلى مصر في عام ١٩٦٢ طلب مني بصوت مريض واهن أن أزوره، ولكنه توفي قبل أن نلتقي. رحم الله أستاذي العظيم.

أما مراجعة مصطفى كامل فودة فكانت تبدأ في الغالب صباحاً، يدعوني إلى محل في مصر الجديدة يطل على ميدان التريومف، أو محل أمفتريون عند ناصية شارع الأهرام وشارع ابراهيم اللقاني، أو نادي هليوبوليس، فنظل هناك ساعات وساعات حتى يأتي وقت الغذاء فيدعوني إلى تناول الغذاء معه، فنأكل الكباب والكفتة، ثم نستأنف العمل إلى ما شاء الله. وكنت أعرفه منذ أن علمني في مدرسة التوفيقية الثانوية في عام ١٩٤٨، ثم سافر في بعثة إلى فرنسا، وسارت بي الدنيا مسارها، ثم التقينا في عام ١٩٥٣عندما كنت طالباً أدرس الأدب الفرنسي، ثم كان رئيسي في المعهد الخاص الفرنسي في عامي ١٩٥٧ و١٩٥٨، وزميلي في الألسن منذ عام ١٩٦٢، وربطتنا صداقة خالصة مخلصة وطيدة إلى أن لقي ربه، وأحمل له دائماً التقدير كل التقدير، ويحزنني أنني لا أستطيع أن أوفيه بعض حقه. تتلمذ على طه حسين في الجامعة، وكان يعرف ابنه مؤنس وابنته أمينة في الجامعة، وطائفة من أسرة الترجمة من وإلى الفرنسية. وأعتقد أنه بدأ الترجمة بكتاب عن اللورد اللينبي في مصر، يظهر براعته في الترجمة وفهم اللغة الأجنبية وتميزه في اللغة العربية التي كان يتغنى بحلاوتها ويعزف كل مقاماتها، فلما ترأس طه حسين دار "الكاتب المصري" تقدم إليه بترجمة قصة "الأمير الصغير" لأنطوان دي سانت إكزوبيري، فطلب منه طه حسين أن يقرأ عليه شيئاً منها، وقال له وهو يهز رأسه هزة الإعجاب المعروفة: استمر. فاستمر. كان حريصاً على النحو والأسلوب، قارئاً، يحمل معه نوته يسجل فيها التعبيرات والكلمات والخواطر، وكان يحفظ شعراً كثيراً وبخاصة للمتنبي، وينصح تلاميذه باقتناء الكتب الضرورية، وبخاصة المعاجم: أساس البلاغة للزمخشري، والقاموس المحيط، والكتب التي يحسن بها الأسلوب مثل العقد الفريد والكامل. وكان يتمتع بقراءة ترجمات طه حسين ويبين لي بالأمثلة كيفية تغلغل أسلوب القرآن الكريم في لغة طه حسين. – تعلمت عليه– قال لي: اقرأ عليّ ترجمتك، فقرأت: "كان للهنود القدماء الناطقين بالسنسكريتية أدب قد يرجع في مبدئه إلى القرن الخامس عشر قبل المسيح... الخ" فقال: ما شاء الله. أنت يا ابني أديب (كتب في المقدمة عني: هذا الأديب الشاب) ومترجم ممتاز(وصف في



المقدمة أوجه التميز). توكلنا على الله. ودققنا فى كل شيء، لم نترك كلمة لا نطمئن إلى معناها، ولا إشارة إلى كتاب حتى نعرف ما هو، وماذا يريد المؤلف بالإشارة إليه. وكان الكتاب يلخص فى إيجاز شديد آداب العالم المختلفة حتى مطلع القرن العشرين، ولهذا تبين المراجع أننى أحسنت فهم الفصول المختلفة، وبخاصة تلك التى تحكى عن الأدب الألمانى، وكنت أفكر جدياً فى السفر إلى ألمانيا، حتى أعبر منها إلى فرنسا التى أغلقت سفارتها فى القاهرة، فأكمل رسالة الدكتوراه التى كنت من الجرأة بحيث اخترت موضوعها (وهو "مفهوم الفتنة كما صورها جوته فى فاوست وفلوبير فى غواية القديس أنطونيوس") ووضعت خطتها وجمعت ما جمعت من مادتها وكتبت مالا يقل عن مائتى صفحة منها، بل أخذت معى دراسة ثانية عن فولتير كما فهمه المصريون وكما فهمه الألمان. ثم قام حاجز صفيق بين مصر وفرنسا بعد حرب ١٩٥٦، ففكرت فى أن ألف عن طريق ألمانيا التى كانت العلاقات بين مصر وبينها قد بدأت على نحو ما، وجاء أربعة من الألمان الرجال (كلوبفر وشتيبات وكوبه وإرنست) وسيدة ليعلموا الألمانية فى مدارس البنين (العباسية ومصر الجديدة وغيرها) ومدرسة للبنات (لعلها: السنية). وكانت حكومة الثورة قد طلبت نصح خبراء اقتصاد وإدارة ألمان منهم يوزف شاخت، فلم تأخذ بنصحهم. وشاركت ألمانيا فى المعرض الصناعى الزراعى فى القاهرة فى عام ١٩٥٧، وأعادت افتتاح معهد الآثار الألمانى، ثم أعدت لافتتاح معهد جوته، وللتوسع فى تعليم الألمانية فى المدارس المصرية. وكانت لى صلات جيدة بعدد من الألمان المهتمين بهذا التوجه أذكر منهم: هانس رومر Hans Roemer، وهانس إرنست Hans Ernst، وهيلموت كلوبفر Helmut Klopfer، وفريتس شتيبات Fritz Steppat. وقد شجعنى أستاذى مصطفى كامل فودة على السفر إلى ألمانيا، وطلب العلم هناك، وامتدح لى علم المستشرقين، والمؤرخين، والفلسفة، والأدباء والفنانين. ولم يكن بحاجة إلى امتداح الألمان من منظور حب المصريين التقليدى للألمان، فقد كان هذا معروفاً لى منذ كنت تلميذاً وطالباً. – وهكذا كانت المراجعة فرصة تدارس وتعميق لموضوع لقاء الثقافات الذى ظللت أهتم به على نحو متزايد منذ ذلك الحين. والناحية التى أود أن أشدد عليها هنا هو أسلوب التعليم المباشر تحت "مسمى المراجعة. هو درس خاص، تفصيل ثوب على المقاس، الإمساك بيد التلميذ وتحريكها. السؤال والإجابة وجهاً لوجه. وفى مكان جميل فيلا الدكتور يوسف مراد، أو كازينو التريومف أومحل الأمفتريون أو نادى هليوبوليس.

وقد اكتشفت أهمية تعلم صناعة الكتاب ابتداء من الجمع – الصف – والبروفات – التجارب – والمراجعة اللغوية – وتوضيب الكتاب – والإخراج – وخياطة الملازم – والتجليد. وقد تعلمت يدوياً أشياء مختلفة فى هذه التخصصات، أفدت منها، وبخاصة عندما أصبت بصدمات فى كمية الأخطاء المطبعية فى بعض كتبى الأولى. كانت المطابع الكبيرة تستعين بمتخصصين فى الأخطاء الإملائية والنحوية والأسلوبية الشائعة. وكانت أحس متعة فائقة عند الجلوس بجانب مصحح مطبعة مصر ومطبعة كوستا، وأرى سرعته فى استخراج الأخطاء وتصويبها. " وهو كعالم ..." صحتها: وهو بوصفه عالماً..." (تمييز). هذا الكتف = هذه الكتف: هذا الأرنب =هذه الأرنب: نحن الموقعين (منصوب على التخصيص). وهنا الهمزة على السطر وهنا على نبرة وهنا على واو. الخ ..الخ. يا ليتنا نجمع هذه الأخطاء فى جدول نوزعه على المترجمين والكتاب والعلماء والطلبة والمذيعين والممثلين والوزراء والرؤساء والأمراء، ونسجله على شرائط وأقراص، ونلحنه على شكل أغان، ونتفكه به تفكهنا بالنكات.

ألمانيا

كنت أتصور ألمانيا التى نزلتها فى يونية من عام ١٩٥٨ وأنا فى الثانية والعشرين من عمرى، جسراً إلى فرنسا، ولكننى وجدت بين أساتذتى الألمان علماء قدرونى واقترحوا عليّ من تلقاء أنفسهم أن أظل فى ألمانيا مستأنفاً الدرس فى جامعاتها إلى دكتوراه الفلسفة فى الألمانيات، فرحبت، وتغير ترتيب أوراق حياتى. كان زملائى فى المعهد الخاص الفرنسى : مصطفى كامل فودة، ورشدى كامل، وأمين واصف، قد انتقلوا فى عام ١٩٥٨ إلى مدرسة الألسن العليا التى احتلت نفس المبانى الفقيرة فى شارع الأصبغ، وكان وضعها أحسن من المعهد بما هى أربع سنوات، قريبة الشبه من الجامعة، وكنت أوشك على الانتقال معهم فى هذه الحركة، لولا أننى سافرت إلى ألمانيا، واكتشفت أن الطريق إلى فرنسا قد سد فى وجهى، وأن ألمانيا تشد انتباهى وتفتح أمامى أفقاً أوسع. كان الألمان عندما حللت عاصمة ولاية بافاريا ميونيخ – مونشن – يحتفلون بمرور ٨٠٠ سنة على تأسيس المدينة، وكان منظرها بعد مرور ثلاث عشرة سنة على نهاية الحرب العالمية الثانية أقرب إلى العمران منها إلى الخراب. وقد تظن أن ألمانيا لا تختلف عن فرنسا، فكلاهما أوروبا. ولكن ألمانيا لها خصوصياتها التى صممت على أن أسبر أغوارها، وأن أظل أحاورها حتى أملك ناصيتها. وأمضيت السنوات أتعلم وأنتج. ولم أفكر فى إغلاق ملف ثقافتى الفرنسية، واعتبارها مرحلة مضت وانتهت، ولكننى اعتبرتها مرحلة مستمرة فى مسيرة حياتى، أو سبباً تضافر مع أسباب حبل متزايد السمك. ومن الطبيعى أن اهتمامى اشتد بالجديد. وعملاً بنصيحة طه حسين فرضت على نفسى أن أتمكن من اللغة الألمانية نحواً وأسلوباً وإحساساً ووعياً وثقافة وحياة لتكون – كما فعلت بالفرنسية من قبل – لغة من لغاتى أعبر بها عن أحاسيسى وأفكارى، وأكتب بها دراسات، وأحاضر بها، وأرتجل، وأناقش، وأشارك بها فى أمور الحياة من تكلموها منذ مولدهم.

ولن يمر وقت طويل حتى أعى أننى دخلت عالم التبادل الثقافى والأكاديمى الألمانى العربى، وأن عليّ أن أعد نفسى له لتحقيق أهداف إنسانية سامية من التفاهم والحوار والأخذ والعطاء.

الترجمة من الألمانية

إذا أصبحت مترجماً، فإن كل نص تقع عليه عينك، أو يصافح أذنك، يلح عليك أن تترجمه، كالشاعر الذى يقيس كل النصوص التى تعرض له بمقياس الشعر، وكالموسيقار الذى يحس بالكلام يتحرك تحت سمعه وبصره إلى أنغام. وهكذا لم تعد مسرحية "الأمير فريدريش فون هومبورج" Prinz Friedrich



von Homburg لهاينريش فون كلايست Heinrich von Kleist بين يدى نصاً أتدرب فيه على اللغة الألمانية، بل أصبحت مادة للترجمة. كان أهم شيء بالنسبة إليّ أن أقتنع بأن هذا الكتاب من الكتب القيمة فى الثقافة العالمية، وأن نقله إلى العربية سيكون إضافة إلى التفاعل الثقافى الألمانى العربى. ولم يكن هذا بالأمر الصعب. أما قصتى مع هذا الكتاب، فلا علاقة لها بتمجيد الفكر العسكرى ولا باستحسان بالبروسية، كما ظن البعض. كان هذا الكتاب فى طبعة "ريكلام" Reclam الشعبية الرخيصة، يباع بثمن بخس يساوى ثمن علبة كبريت أو فنجان قهوة أو صحيفة يومية، وكان صديقى الألمانى هانس إرنست قد اشتراه من بائع للكتب القديمة فى ألمانيا مع غيره من كتيبات، ليهديها لمحبى القراءة الذين تصور أنه سيلتقى بهم فى مصر عندما جاء فى عام ١٩٥٦ مدرساً للألمانية ومشتغلاً بكتابة رسالة الدكتوراه فى الاستشراق عن مخطوط لكتاب الخراج لأحد فقهاء الحنفية، وتعاونت معه فى استجلاء غوامض المخطوط، وحدثنى صديقى ملك المجلدين فى درب سعادة الحاج سعد خضر عن هذا المخطوط، فقال لي: لعل صاحبك لا يعرف أنه مطبوع. وأحضر لى نسخة مطبوعة أعطيتها للمستشرق، ففرح بها، لأنه كان سيضيع عمره فى عمل بلا جدوى. وكتب هانس إرنست Hans Ernst رسالة الدكتوراه فى نصوص كانت بعثة أمريكية قد صورتها فى سانت كاترين. والذى حدث أن هانس إرنست قدم إليّ عدداً من كتيبات ريكلام Reclam أغلبها بالإغريقية القديمة واللاتينية وحضنى على أن أتعلم هاتين اللغتين وإلا فلن أستطيع الالتحاق بأى جامعة ألمانية إذا دارت بى الدنيا إلى هناك. وكانت تلك نصيحة غالية. أما الكتاب الألمانى الوحيد فكان مسرحية "الأمير فريدريش فون هومبورج" لهاينريش فون كلايست. وشرح لى بعض جوانب هذا العمل الهام. وقال لى إن الأدب الألمانى فقير فى الكوميديا وإن هاينريش فون كلايست – الذى لم يكن من محبى الضحك – كتب واحدة من خمس أو ست مسرحيات كوميدية يشار إليها بالبنان هى "الجرة المحطمة" Der zerbrochene Krug (لم أنس هذا التوجيه وترجمت هذه المسرحية بعد سنوات طوال). ولا أذكر أنه قال لى عن مسرحية "الأمير فريدريش فون هومبورج" لهاينريش فون كلايست شيئاً اهتممت به، أكثر من أن كلايست واثنين آخرين يعتبران فى نظر مؤرخى الأدب الألمانى المدرسيين بين الكلاسيكية والرومانتيكية. وكما تدربت مى زيادة فى عام ١٩١٣ على مبادئ اللغة الألمانية فى كتاب ماكس موللر Max Müller "الحب الألماني" Deutsche Liebe، وترجمته إلى العربية بعنوان "ابتسامات ودموع"، كذلك استخدمت كتاب كلايست، ولغته صعبة على المبتدئ وغير المبتدئ، وتعب هانس إرنست معى، وهو يترجم لى النص الشعرى الذى يعبر عن عالم غريب. ولكننى لم أتراجع وبدأت أترجم. فلما سافرت إلى ألمانيا، استأنفت الترجمة.



وأذكر أننى تلقيت خطاباً من الأستاذ عبد العزيز عتيق، الذى قلت من قبل إننى سعدت بتشجيعه لى فى القاهرة عندما التقيت به فى مكاتب إدارة الثقافة، وكان خطابه رداً على كتاب أرسلته إليه، وحكيت له فيه عما أعمل فى ألمانيا. كان خطاباً جميلاً قال لى فيه على طريقة أساتذة الزمان القديم: احترم أساتذتك الألمان حتى إذا اختلفت آراؤهم عن رأيك، واحترم البلد الذى استضافك وأتاح لك فرصة الاستزادة من العلم: وحضنى على أن أترجم من الألمانية. فلما تمت ترجمة مسرحية "الأمير فريدريش فون هومبورج" لهاينريش فون كلايست، أرسلتها إلى طه حسين، فعين لمراجعتها عالماً فذاً من علمائنا هو الدكتور محمد عوض محمد من كبار رواد الترجمة من الألمانية. ويحزننى أننى لم أكن فى مصر لأجلس إليه جلسات المراجعة الجميلة التى وصفتها من قبل. وأذكر من تصويباته أنه غير هاينريش إلى هينريش، وأنه غير "السرنائم" إلى "من يسعى فى منامه". ولكنه ترك الكثير مما استخدمته من لغة "يوسف وهبي" المسرحية المفتعلة الحرفية التى كانت تحل مشكلات كثيرة فى الترجمة، ولكنها تظل غريبة على الأذن العربية.

وكنت قد حاولت ترجمة قصة "إيمنزيه" Immensee لتيودور شتورم Theodor Storm و"من حياة تافه" Aus dem eines Taugenichts ليوزف فون أيشندورف Joseph von Eichendorff ولكني لم أتم أياً منها ولم أعد إليهما بعد ذلك، ولا أدرى لذلك سبباً. أياً كان الأمر فقد كان صدور ترجمتي لمسرحية "الأمير فريدريش فون هومبورج" لهاينريش فون كلايست فى سلسلة الألف الكتاب فى عام ١٩٦١على النحو الذى ذكرته علامة على مشاركتى الفعلية فى النقل عن الألمانية.

ساحة الترجمة من الألمانية فى أواخر خمسينيات القرن العشرين

لم تكن ساحة ترجمة الثقافة الألمانية إلى العربية خالية من الإسهامات، وقد كتبت دراسات عن بداية ترجمة الروايات الألمانية إلى العربية – مروراً بالفرنسية – وكانت ذات طابع تعليمى دينى مسيحى ترجع إلى أواخر القرن التاسع عشر فى لبنان. (Deutsch-arabische Ubersetzungen) الترجمة من الألمانية إلى العربية، دراسة بالألمانية نشرت فى الكتاب التذكارى "معهد جوته فى ٢٥ سنة"، القاهرة ١٩٨٣) ووجدنا فى القرن العشرين ترجمة لمسرحية "ناتان الحكيم" من أعمال ليسينج بقلم إلياس نصر الله حداد (ب ت ، الأرجح أنها فى السنوات القليلة التى تلت الحرب العالمية الأولى)، وترجمة أو أكثر لمسرحية "اللصوص" أو "قطاع الطرق" لشيللر (بقلم عبده الزيات: وبقلم البرقوقى فى مجلة البيان). وترجم محمد مسعود رواية "وردة" لجيورج إيبرس نقلاً عن الترجمة الفرنسية. ثم اجتهد الدكتور عبد الرحمن بدوى منذ الأربعينيات – وعلى مدى نصف قرن – فى برنامجه الطموح الذى أسماه "الروائع المائة" فترجم "من حياة حائر بائر" لأيشيندورف، و"أوندين" للاموت فوكيه، و"الديوان الشرقى للمؤلف الغربي" لجوته، و"الأنساب المختارة" لجوته، وكذلك اجتهد محمود إبراهيم الدسوقى منذ العشرينيات – وعلى مدى نصف قرن – فنقل العديد من الكتب، نذكر منها: "صرعى الهموم"لزودرمان (سودرمان) نشرها فى عام ١٩٢٢ فى "سلسلة مسامرات الشعب"، و"الصراط" لزودرمان، و"قصص ليتوانية" لزودرمان، و"إجمونت وإيفيجينيا" لجوته، و"بسمارك"، و"نابليون" لإميل لودفيج، و" آل بودنبروك" لتوماس مان. وترجم الدكتور محمود أبو طايله بعض أعمال إميل لودفيج إلى العربية ونشرها فى روايات الهلال، مثل "غرام

عطيل". وللدكتور محمد عبد الهادى أبو ريدة ترجمة نشرت فى مجلة الثقافة لقاهرية على حلقات من عام ١٩٤٦ إلى ١٩٤٧ هى "رسائل إلى شاعر شاب" لراينر ماريا ريلكه. وكان عادل زعيتر مهتماً بإميل لودفيج وترجم من كتبه عن الترجمة الفرنسية "نابليون" و"النيل" و"ابن الإنسان" و"البحر المتوسط" و"كليوباترة". وترجم أحمد حسن الزيات "آلام فرتر"، وترجم الدكتور محمد عوض محمد "فاوست" و"هرمن ودوروتيا". وقد أعددت ببليوغرافيا للترجمات، يظهر فيها أن ما كان مترجما إلى العربية من كتب الأدب ربما يزيد قليلاً عن الثلاثين عنواناً. وأن ما نقل من الأدب المصرى الحديث إلى الألمانية كان نحو ثلاثة كتب.

وكانت هناك ترجمات فى موضوعات فلسفية وموضوعات تتصل بالتاريخ المصرى القديم وبالاستشراق والمستشرقين، والموسيقى وما إليها، ولكنها أيضاً كانت محدودة العدد، وربما غلب عليها أن تكون فصولاً فى كتب، أو تكون من نوع العرض والتعريف أو التعليم.

التخطيط الذاتي

عندما وجدت نفسي على خريطة الثقافة والعمل الأكاديمي، فى موقع يتحدد بداهةً بالإنجاز، حاولت أن أحدد مسئولياتي بنفسي، وأن استعرض الملفات من منطلق اهتماماتي، مبتدئاً بالخطوط الفلسفية العريضة الدالة التى خطها الرواد، ومنتقلاً إلى الإنجاز الذى تم والإنجاز المستهدف، ثم إلى تقييم إمكاناتي الواقعية، فأيقنت من أن المطلوب نقله فى مجال واحد من مجالات اهتماماتي الثقافة الألمانية، وبخاصة من الأدب الألمانى كمٌ هائل. كان من الضرورى الرضا مؤقتاً بتخطيط قوامه الاختيار الذى يمكن أن يتسع ويتعمق فى حركة نمو سليم مثمر. وكان وضعى بصفتى متخصصاً أكاديمياً فى هذا المجال يتيح لى أن أحدد معالم الاختيار التى يمكن أن الاتفاق عليها كما يمكن الاختلاف بشأنها، ولكن عملى الفردى سيتيح لى على أية حال أن أحقق شيئاً.

ومن هنا شمل برنامج عملي:

أولاً: من الألمانية إلى العربية

١. وضع وترجمة كتب مختارات:

تتلخص فكرتها الأساسية فى التعريف بأعلام الأدب الألمانى استناداً إلى نصوص متكاملة فى حد ذاتها إلى أبعد حد ممكن. ويبدأ الكتاب عادة بدراسة وافية لتاريخ الأدب الألمانى فى العصور أو العصور المعنية. وأذكر منها على سبيل المثال

(a) صفحات خالدة من الأدب الألمانى وهو كتاب كبير فى أكثر من ٧٠٠ صفحة، صدر فى بيروت فى عام ١٩٧٠، يصور اعتماداً على نصوص مشروحة بإيجاز الأدب الألمانى من بداياته إلى العصر الحاضر، مع التأكيد على مفهوم الالتزام. واستهلت الكتاب بدراسة عن تاريخ الأدب الألمانى فى عصوره المختلفة. وألحقت بالكتاب ثبتاً عن الأعمال والأعلام به بيانات مفيدة منها عن الترجمات العربية. (من مختارات الكتاب: نصوص من أعمال مارتن لوتر، مقتطفات من تربية الجنس البشرى لليسنج، أمثولة الخاتم فى ناتان الحكيم، الحكَم من أعمال ليشتنبرج، معارضة مكيافيللى، فى معاملة الناس من كتاب كنيجه، خطبة لشيطان لكلينجر، قاتلة وليدها لفاجنر، ومن أعمال جوته مقتطفات من آلام فرتر وجوتس فون برليشنجن وإجمونت وفيلهلم مايستر والتبادلات المزدوجة، ومن أعمال شيللر مقتطفات من قطاع الطرق والمجرم المرتد وموت فالنشتاين وسقوط الأراضى الواطئة والتربية الجمالية للإنسان، ومقتطفات من أعمال فورستر وجان باول ونوفاليس وكلايست وهاينة وبورنه وبروتس وبوشنر وموريتس وأدالبرت شتيفتر وفيلهلم راله وجوتفلريد كيللر وتيودور شتورم وكارل ماركس وهيبل وماری فون إبنر أغيشنباخ وفونتانه ونيتشة وبسمارك وماكس فيبر وهاويتمان وهوفمنستال وكافكا وجوتفريد بن وروبرت موزيل وبرتوت بريخت وبينتوس ودوبلين وكازيمير إدشميد وجيورج كايزر وهاينريش ما وتوماس مان ويوزف روت وكورت توخولسكى.

(b) ألوان من الأدب الألمانى الحديث فى القصة والشعر والمقال، وهو كتاب كبير فى ٥٧٤ صفحة صدر فى بيروت فى عام ١٩٧٥، يصور اعتماداً على نصوص مختارة الأدب الألمانى فى العصر الحاضر. واستهللت الكتاب بدراسة عن الأدب الألمانى المعاصر.

(c) مختارات من الأدب القصصى الألمانى فى العصر الوسيط، القاهرة ١٩٨٣ (٢٠٦ صفحة) ويتضمن عرضاً للأدب الألمانى فى العصر الوسيط استناداً إلى نصوص مترجمة.

(d) قصص ألمانية حديثة (مختارات من القصة القصيرة، بالاشتراك مع آخرين)، بيروت ١٩٦٦. رأيت أن أعرض فيه نماذج كاملة من مختارات من القصة القصيرة الألمانية. وفكرت فى السنوات الأخيرة أن أصدر كتاباً أشمل يضم كل ما ترجمته من قصص قصيرة ظهرت فى مجلات أو كتب مختلفة. ولم أستطع التفرغ لإعادة صياغة الترجمات القديمة ليكون الكتاب على نسق واحد.

(e) غناء العناكب وقصص أخرى (مختارات من القصة القصيرة، بالاشتراك مع آخرين)، بيروت ١٩٦٧

(f) الجسر الذهبى. مختارات من أعمال الكتاب والشعراء النمساويين المعاصرين، القاهرة ١٩٩٥ (فى أكثر من ٥٠٠ صفحة). واستهللت الكتاب بعرض لتاريخ الأدب الألمانى الحديث فى النمسا من وجهة نظرى، وترجمة دراسة موازية كتبها أدولف أوبل فى الموضوع نفسه.

٢. آثار أعلام الأدباء والشعراء

وهم الذين يمثلون فى رأيي القمم، أو يجسمون اتجاهات لها أهميتها، أو يكون لهم بصمة أو لمسة مضمونية أو شكلية فى عصورهم. واعتبرت هذا الركن من برنامجى مكملاً للركن الأول. فإذا كان قارئ العربية يستطيع أن يكون فكرة عن مئات من الأعلام والأعمال التى تضمنتها كتب المختارات، وهو حل من قبيل "مالا يدرك كله لا يترك كله"، فمن الضرورى أن تكون هناك ترجمات كاملة لأكبر عدد ممكن من الآثار الهامة التى ستمر أيضاً من مصفاة الاختيار الخاص.

وتحلق اهتمامى حول نخبة أذكر منها:

(أ) هرتمان فون أوي: باعتباره من أشهر ممثلى الملحمة



الشعرية فى العصر الوسيط ، فترجمت ملحمته القصيرة "هاينريش المسكين" كاملة، وقدمت بين بيديها بمقدمة للإحاطة بأدب العصر الوسيط فى ألمانيا وأدب هارتمن فون أوى بخاصة.

(ب) ليسينج: وترجمت من أعماله مسرحية من أهم مسرحياته، هى مينا فون بارنهيلم، وقدمت لها بدراسة عن عصر التنوير وتجديد المسرح والتمهيد للكلاسيكية.

(ت) هاينريش فون كلايست، استكملت ما بدأ ته من اهتمام فترجمت مسرحيته الكوميدية "الجرة المحطمة".

(ث) جوته: وشرعت فى ترجمة أعمال جوته المسرحية التى لم تكن قد ترجمت بعد، واتبعت المسار الزمنى على النحو التالي: نزوة العاشق – الشركاء – أورفاوست – جوتس فون برليشينجن – كلافيجو – شتيللا – أخ وأخت – بروميثيوس.

(ج) فرانتس كافكا، وهو الأديب الذى يصور حيرة الإنسان فى مطلع القرن العشرين، ترجمت اثنتين من رواياته الثلاث هما "القضية" و"القصر".

(ح) هرمن هيسه : واهتممت اهتماماً خاصاً بهرمن هيسه فعكفت نحو خمس سنوات على ترجمة روايته الضخمة " لعبة الكريات الزجاجية" . كذلك ترجمت قصته "بيتر كامينتسند" بعنوان "قصة شاب"، لتظهر فى سلسلة روايات الجيب التى كان صديقى عبد المنعم الموافى قد تولى الإشراف عليها، وحثثى وعدداً من المترجمين على المشاركة بترجمات أفضل مما كان ينشر فيها من ملخصات، وموسعات، فحاولت نوعاً من الترجمة المبسطة.

(خ) جيزيلا إلسنر: ومن المجالات التى شاركت فيها بترجمات عن الألمانية مجال الرواية الحديثة المجددة. فترجمت "الأقزام العمالقة" لجيزيلا إلسنر.

(د) بيتر هاندكة: "صيحات النجدة" و"لاسبار" و"المرأة العسراء" لبيتر هاندكة.

(ذ) دورينمات: وأذكر فى هذا المقام ترجمتى لعدد من المسرحيات الحديثة التى تصورت أن الحركة المسرحية عندنا يمكن أن تنتفع بها. وبالفعل قدمت على مسارح مختلفة، وربما كانت "زيارة السيدة العجوز" لدورينمات من أشد الترجمات تأثيراً، فقد ساعد فيلم "الزيارة" على استيعابها بأشكال مختلفة،، وقد نقلت من أعماله أيضاً "النيزك". من إسهاماتى فى هذا المجال: "صيحات النجدة" و"كاسبار" من أعمال بيترهاندكه : "وقت الأبرياء" لزيجفريد لينتس: "بقيت عشر دقائق ونصل إلى بافالو" لجونتر جراس: و"قصة حياة" و"بيدرمن ومشعلو الحرائق" لماكس فريش:

(ر) وربما كان من المفيد أن أذكر ترجمتى لنص أوبرالى لريشارد فاجنر هو "بارسيفال" مع دراسة: وكنت قد ترجمت من قبل فى معرض اهتمامى بموتسارت نص أوبرا "الاختطاف من السراي"، ولا أعرف للأسف أين هو الآن، ولكنى أذكر أنى سمعته فى الإذاعة أو رأيته فى التليفزيون.



٣. أدب الرحلات :

كنت قد كتبت عن أدب الرحلات الألمانى الذى اختص بالشرق العربى الإسلامى فصلاً فى رسالة الدكتوراة التى قدمتها إلى جامعة كولونيا فى ألمانيا فى فبراير من عام ١٩٦٢، واعتبرته – إلى جانب قيمته الأدبية – مصدراً من المصادر الهامة التى اغترف منها القراء وبخاصة المثقفون والأدباء معرفتهم بالآخر، ثم أفادوا منها على سبيل المقارنة لتطوير معرفتهم بذواتهم. وعدت إلى موضوع أدب الرحلات الألمانى وما فيه من صور الشرق العربى الإسلامى عدة مرات، وعكفت على دراسة النصوص القديمة والنادرة فى مكتبة فولفنبوتل الشهيرة، حيث أعددت فى أثناء إقامتى الأخيرة مادة توثيقية تسجل ما تضمه المكتبة من كتب ومخطوطات وخرائط عن الشرق. وكذلك أنجزت دراسات وترجمات تستهدف التدقيق العلمى فى أساسيات فهم المكان والزمان والناس والأشياء. وأذكر على سبيل المثال ترجمتى لنصين من نصوص أدب الرحلات الكلاسيكية: "رحلة مصر" لكارستن نيبور، القاهرة ١٩٧٨؛ ورحلة برايدنباخ إلى الشرق، بغداد، ١٩٨٩.

٤. دراسات تمهيدية:

وإذا كانت نظرية الأدب فى مفهومى تولى الاستقبال أهمية كبيرة، فقد كان من الطبيعى أن أكتب دراسات تمهيدية إما لتكون مقدمات للترجمات أو لتكون بحوثاً ومقالات مستقلة. وكان الهدف منها على أية حال وضع بيانات واجتهادات أمام القارئ فى محاولة للاقتراب من أصلية الأصل ومعادلة التأثير الذى تحدثه التراكمات المختلفة والارتباطات الشخصية وانعكاسات الحاضر. وتكون هذه الدراسات العديدة التى تتابعت على مدى عشرات السنين موسوعة ربما أمكن ضم شتاتها يوماً ما. ويمكن تتبعها فى مجلات تراث الإنسانية والفكر المعاصر وفصول والقاهرة وفكر وفن والفيصل والهلال وغيرها. ويمكن أن نستعرض هنا أهم العناوين:

- الأساطير الألمانية (مجلة تراث الإنسانية):
- نشيد النيبليونجليد (مجلة تراث الإنسانية) :
- ملحمة تريستان وإيزولده (مجلة تراث الإنسانية):
- ملامح شرقية فى الأدب الألمانى القديم – ملحمة بارتسيفال (مجلة فكر وفن ١٩٦٣):
- هارتمن فون أوي: هاينريش المسكين (المقدمة الثانية للترجمة):
- الأدب الألمانى فى العصر الوسيط، دراسة تمهيدية تسبق هاينريش المسكين (المقدمة الأولى للترجمة):
- الشرق فى الأدب القصصى الألمانى بالعصر الوسيط، فى كتاب ألمانيا والعالم العربى، بيروت ١٩٧٤:
- جوتهولد إفرايم ليسينج: مينا فون بارنهلم (مقدمة الترجمة):
- هردر: الأغانى الشعبية (مجلة تراث الإنسانية):
- يوهان فولفجنج فون جوته: حياته واعماله، فى صدر ترجمة نزوة العاشق (تمهيد للترجمة):
- يوهان فولفجنج فون جوته: دراسة عن مسرحية نزوة العاشق (مقدمة الترجمة):
- يوهان فولفجنج فون جوته: دراسة عن مسرحية الشركاء (مقدمة الترجمة):
- يوهان فولفجنج فون جوته: دراسة عن ترجمة من حياتى شعر وحقيقة، الأبواب من ١ إلى ٤، مطبوعات المجلس الأعلى

للثقافة، القاهرة ١٩٨٦
• يوهان فولفجنج فون جوته: دراسة عن ترجمة من حياتي شعر وحقيقة، الأبواب من ٥ إلى ٦، مطبوعات المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ١٩٩٠
• جوته الإنسان. في كتاب غوته العبقرية العالمية، بيروت ١٩٩٩.
• جوته والإسلام، (مجلة الفيصل، الرياض ١٩٧٩):
• هاينريش فون كلايست : الجرة المحطمة (مجلة تراث الإنسانية):
• هاينريش فون كلايست : الجرة المحطمة (مقدمة الترجمة):
• ريشارد فاجنر. دراسة عن بارسيفال (مقدمة الترجمة):
• هاينريش هاينه .. الشاعر الذى أحبه العرب، أخبار الأدب، القاهرة ١٩٩٨
• جرهرت هاوبتمان: النساجون (مجلة تراث الإنسانية):
• حكايات الأخوين جريم (مجلة تراث الإنسانية):
• حكايات الأطفال كما جمعها الأخوان جريم ، مجلة الفيصل، الرياض ١٩٧٩:
• الرواية الألمانية فى القرن العشرين (مجلة عالم الفكر، الكويت، ١٩٧٢):
• فرانتس كافكا: القضية (مجلة تراث الإنسانية):
• فرانتس كافكا: القضية (مقدمة الترجمة):
• فرانتس كافكا: القصر(مقدمة الترجمة):
• فرانتس كافكا: دراسة عن قصته القصيرة "طبيب ريفي" مستندة إلى الترجمة، (مجلة الفيصل، الرياض ١٩٨٥):
• هرمن هيسة ومحنة الثقافة المعاصرة (مجلة الفكر المعاصر):
• هرمن هيسة. دراسة عن لعبة الكريات الزجاجية (مقدمة الترجمة):
• هرمن هيسة. دراسة عن بيتر كامينتسيند (قصة شاب) (مقدمة الترجمة):
• جوتفريد بن والشعر المطلق (مجلة الفكر المعاصر):
• كارل كرولو، دراسة عن شعره تستند إلى قصائد مختارة مترجمة (مجلة الثقافة الأجنبية، بغداد ١٩٨٥):
• الشعر الألمانى بعد الحرب العالمية الثانية ، مجلة الأقلام، بغداد ١٩٨٩:
• فولفجنج بورشارت والجيل الألمانى الضائع (مجلة الفكر المعاصر):
• جونتر جراس ومشكلة الإبداع الفنى (مجلة الفكر المعاصر):
• فريدريش دورينمات: زيارة السيدة العجوز(مقدمة الترجمة):
• فريدريش دورينمات: النيزك (مقدمة الترجمة):
• فريدريش دورينمات: اللقاء :
• ماكس فريش: قصة حياة (مقدمة الترجمة):
• ماكس فريش. دراسة عن مسرحية بيدرمن ومشعلو الحرائق، مطبوعات المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ١٩٩٧ (مقدمة الترجمة):
• جيزيلا إلسنر: رواية الأقزام العمالقة (مقدمة الترجمة) :
• بيتر هاندكة: صيحات النجدة (مقدمة الترجمة فى مجلة أرمنت):
• بيتر هاندكة. دراسة عن مسرحية كاسبار، هيئة الكتاب، القاهرة ١٩٨٧ (مقدمة الترجمة):
• بيتر هاندكة: المرأة العسراء (مقدمة الترجمة):
• بيتر هاندكة: (مقدمة الترجمة):
• بيتر هاندكة: من واقع الأدب إلى واقع الواقع فى أعمال بيتر هاندكة (مجلة فكر وفن ١٩٧٣):
• تانكريد دورست. حياته وأعماله ومسرحية عصر الجليد (مقدمة الترجمة، الكويت ١٩٨٤):
• زيجفريد لينس. دراسة عن مسرحية وقت الأبرياء، هيئة الكتاب ، القاهرة ١٩٨٧(مقدمة الترجمة):
• هاينر كيبهارت والمسرح الوثائقى، الكويت ١٩٩٠، مقدمة ترجمة مسرحية "قضية روبرت أوبنهايمر"
• إلزة تيليش . دراسة عن شعرها استناداً إلى نماذج مترجمة، مجلة القاهرة، القاهرة ١٩٨٧
• جيرت هايدنرايش .. حياته وأعماله، مجلة القاهرة، القاهرة ١٩٩٥
• جيرت هايدنرايش .. وأدب موضوعه الإنسان، كتاب، القاهرة ١٩٩٥

٥. دراسات استقبالية حول الترجمة:

• فاوست فى صياغة توفيق الحكيم:
• نسبية الحقيقة فى أعمال باول شاللوك ومحمد كامل حسين:
• فاوست فى الأدب العربى (مجلة فصول القاهرة ١٩٨٣)
• طه حسين والأدب الألمانى، مجلة القاهرة، القاهرة ١٩٨٦(سلسلة مقالات):
• طه حسين والثقافة الألمانية، مجلة فصول، القاهرة ١٩٩٠

٦. الحوار بين الثقافتين:

• رودى باريت، الدراسات العربية والإسلامية فى الجامعات الألماني ,القاهرة ١٩٦٨:
• ألمانيا الاتحادية بعد ثلاثين عاماً، ميونيخ ١٩٧٩:
• ببليوغرافيا ألمانية عربية، ميونيخ ١٩٧٩ بالاشتراك:
• ألمانيا والعالم العربى، ٦٤٦ صفحة، بيروت ١٩٧٤
• ميشائل ماينيكه، الفن الإسلامى فى مصر، فى كتاب ألوان من الأدب المصرى الحديث، القاهرة ١٩٨١:
• نحن وتراث العصور الوسطى، بين الثقافة العربية والثقافة الألمانية ، مجلة الفيصل، الرياض ١٩٨٨:
•صورة الألمانى فى الأدب العربى وصورة العربى فى الأدب الألمانى، كتاب بالألمانية، دسلدورف ١٩٧٩
•العلاقات الثقافية الألمانية .. عالم بلا حدود ، دراسة، مجلة سكالا، اللقاء، ١٩٩٣
•دور الترجمة من الألمانية إلى العربية فى نقل الثقافة اليونانية إلى العربية، القاهرة ١٩٩٤
•نحن وتداخل الثقافات، الأهرام، القاهرة ١٩٩٦
•الغرب والإسلام، الأهرام، القاهرة ٢٠٠٠

٧. مقالات للجمهور الواسع

مقالات عديدة فى الصحف تدور حول التعريف بالثقافة الألمانية، وبالترجمات خاصة، وتشرح مفاهيم التداخل الثقافى



ويمكن تصورها على أنها مكتبة بالعربية والألمانية والفرنسية، استهدفت القارئ العام المحب للثقافة العميقة. نذكر المقالات التى ظهرت فى الصحف والمجلات المعروفة : الأهرام، والأهرام المسائى، والأخبار، والمسلمون، ووطنى، وآخر ساعة، والهلال، وأكتوبر، والعربى وكذلك فى المجلات المتخصصة مثل فكر وفن، وفصول، وإبداع، القاهرة، والفكر المعاصر. ويمكن أن نضيف هنا برامج إذاعية بالعربية والألمانية، فى البرنامج العام، وفى البرنامج الثانى، وفى البرنامج الأوروبى الموجه. وأخص بالذكر برنامجى "عرض الكتب العربية"، و"الشعر العربي"، وهما برنامجان كان يذاعان أسبوعياً بالتبادل. وربما فكر بعض الباحثين فى دراسة مخطوطات هذه البرامج المعدة بالألمانية والتى تبلغ آلاف الصفحات.

ثانياً: من العربية إلى الألمانية

١. ترجمة معانى القرآن الكريم إلى الألمانية

(استناداً إلى المنتخب فى تفسير القرآن الكريم)

كتب عنه دكتور طارق عبد البارى مقالاً فى الأهرام قال فيه:

"من حق وزارة الأوقاف والمجلس الأعلى للشئون الإسلامية أن يفخرا بصدور ترجمة معانى القران الكريم استناداً إلى المنتخب فى التفسير وبأن يكون المترجم هو عميد الأدب الألمانى فى العالم العربى وشيخ المترجمين من الألمانية وإليها أ.د. مصطفى ماهر الذى يصف عمله هذا بأنه عبادة يتقرب بها إلى الله ومشاركة علمية فى خدمة كتاب الله وعلومه. وصدق الرسول الكريم حيث يقول: خيركم من تعلم القرآن وعلمه. وهذه الترجمة هى الترجمة المصرية صدرت طبعتها الأولى فى عام ١٤٣٠ هـ ١٩٩٩ م وقدمت إلى السيد رئيس الجمهورية محمد حسنى مبارك فى احتفال وزارة الأوقاف بليلة القدر. وصدّرها فضيلة أ.د. محمد سيد طنطاوى ، شيخ الأزهر بدراسة بالغة الأهمية، تعبر عن عقليته المتفتحة وحكمه الصائب. يوضح فضيلته المقاصد التى من أجلها أنزل الله القرآن، ثم ينتقل إلى فضائل كتاب الله ومن بينها فضل تفسيره، وينتهى إلى مسألة ترجمة معانى القرآن، ويستشهد بدراسة الشيخ الزرقانى التى تبرز فوائد الترجمة التى يرى أن تسمى ترجمة تفسير القرآن ثم يستشهد بدراسة الشيخ المراغى التى تؤكد رأى الشيخ الزرقانى، ويوافق الشيخ طنطاوى على رأى سلفيه العظيمين، ويعتبر الترجمة من الأعمال الصالحة ويدعو لصاحبها ومن ساعدوا على إعدادها ونشرها. ثم نطالع فى مقدمة ثانية دراسة بالغة الأهمية أيضاً بقلم وزير الأوقاف أ. د. محمود حمدى زقزوق يشرح فيها بوضوح أى وضوح رسالة الإسلام السمحة ويبين مضامين القرآن الكريم ،ويشيد بجهد المترجم أ.د. مصطفى ماهر والمراجعة اللغوية السيدة إلسا ماهر والمراجع العام الأستاذ على هوبر ويرجو أن تعين هذه الترجمة على: التعريف برسالة القرآن وعلى إزالة ما علق بالأذهان من سوء فهم للإسلام ... نتيجة القصور فى المعلومات الصحيحة المتاحة عن هذا الدين الذى جاء رحمة للعالمين.



وأستاذنا أ. د. مصطفى ماهر الذى أكرمه الله بإنجاز هذا العمل التاريخى هو أستاذ أجيال ومؤسس الدراسات اللغوية والأدبية والترجمية الألمانية على المستوى الأكاديمى لا فى مصر وحدها بل فى العالم العربى. وهو عالم موسوعى ومؤلف وناقد ومترجم ،عضو مجلس رئاسة الجمعية الدولية لعلماء اللغة والآداب الألمانية (فيينا)، وعضو مجلس رئاسة الجمعية الدولية لتداخل الثقافات (زالتسبورج)، ولجنة الترجمة بالمجلس الأعلى للثقافة وشعبتى الفنون والآداب فى المجالس القومية المتخصصة. وهو لم يتخصص فى اللغات والآداب والفلسفة فحسب، بل فى "لغات وثقافات العالم الإسلامى" أيضاً فى جامعة كولونيا الألمانية. ولن تجد بين أساتذة ومدرسى ومعيدى الألمانية فى مصر والعالم العربى من لم يتتلمذ عليه على نحو مباشر أو غير مباشر. يمضى كل وقته فى مكتبته الضخمة التى تغطى رفوفها كل ما تصل إليه من حوائط أدوار ثلاثة، أو مكباً على الكومبيوتر الذى دعا إلى إدخاله فى المؤسسة الجامعية منذ أكثر من عشر سنوات. وله مؤلفات وترجمات عديدة من الألمانية وإليها، نشرت فى ألمانيا والنمسا وسويسرا وأمريكا وفى مصر وعدد من البلاد العربية. ننوه فى هذا المقام بالدراسات المنصبة على اتجاهات فلسفة الثقافة فى مصر ودور الإسلام فى صياغتها وتصحيح مساراتها، ومجموعة دراسات بالألمانية عن ديننا الحنيف ظهرت فى ملاحق مجلة "منبر الإسلام" القاهرية فى الثمانينيات (١٩٨٣-١٩٨٦) ومجموعة دراسات بالألمانية للتعريف بالإسلام ومبادئه السمحة نشرت فى الثمانينيات أيضاً فى ألمانيا فى مجلة "إيفانجيليشه كومينتاره" Evangelische Kommentare، وسبقتها ترجمة كتاب رودى باريتRudi Paret "الدراسات العربية والإسلامية فى الجامعات الألمانية" (القاهرة ١٩٦٨) K ودراسات عن جوته والإسلام، وعن شعراء وأدباء ألمان من العصر الوسيط إلى العصر الحاضر تأثروا بالإسلام، وكتابة مادة "الإسلام" فى "موسوعة Kröner عن ثقافة العصر الوسيط" ١٩٩٢.

استغرق العمل فى ترجمة معانى القرآن الكريم إلى الألمانية عمراً كاملاً من الدراسة والتقصى والمراجعة والتحسين تتطلب جمع كل ما أمكن جمعه من ترجمات لمعانى القرآن الكريم: من صور الطبعات القديمة لبيتروس فينيرابيليس وسالومون شفايجر إلى نسخ من ترجمات روكرت وهيننج (فى طبعاته المختلفة) وأحمد دينفر وعادل تيودور خورى ومحمد سالم عبد الله وترجمة مؤسسة بافاريا وردى باريت ومحمد أحمد رسول و ترجمة الأحمدية وطائفة من الترجمات الإنجليزية والفرنسية والإيطالية، بالإضافة إلى الترجمات التى نشرتها وزارة الأوقاف والمجلس الأعلى للشئون الإسلامية وهى ترجمة أ. د. شبانة الرائدة إلى الإنجليزية و أ.د رقية جبر و أ.د. عشيرة كامل إلى الفرنسية (وفى المطبعة حالياً ترجمة أ.د. سمية عفيفى و أ.د. عبد السلام المنسى إلى الروسية). وقد حرص أ.د. مصطفى ماهر فى ترجمته على عدة أمور:

أولاً: التدقيق الشديد فى فهم النص استناداً إلى المنتخب.

ثانياً: استخدام أسلوب سهل رائق يصل إلى العقل والقلب

ثالثاً: أخذ طريقة تفكير وإحساس القارئ الألمانى فى الاعتبار

رابعاً: البعد عن الاستطرادات التى يحسن أن تضمها مؤلفات مستقلة

خامساً: التوجه عن طريق مقدمة السيد الوزير إلى القراء الكرام بإرسال ملحوظاتهم واقتراحاتهم ليفيد منها في الطبعات القادمة .

ويبشر الصدى الذي لقيته الترجمة بين القراء الألمان بالخير كل الخير، ومنهم من كتب يقول: لقد أصبحت لدينا ترجمة لمعاني القرآن الكريم نطمئن إليها، ونقرأها في سهولة ويسر، ونستشهد بها شفاهة وكتابة، ونقدمها هدية هي أقيم هدية إلى من يقدرها، والله يهدي إلى سواء السبيل. "

٢. مختارات من الأدب العربي الحديث:

• القصة القصيرة المصرية (٤٠ قصة لأربعين كاتباً)Moderne Erzähler der Welt. Ägypten
• طه حسين الأيام الجزء الثاني Jugendjahre in Kairo.
• طه حسين الأيام الجزء الثالث Weltbürger zwischen Kairo und Paris
• توفيق الحكيم، يا طالع الشجرة Der Baum
• مختارات من ملحمة الهلالية
• قصائد الشباب لتوفيق الحكيم

التخطيط بمعناه الواسع

تحدثت عن التخطيط الذي أخذت نفسي به، وربما كان هذا هو التخطيط بمعناه الضيق، التخطيط على مستوى فرد، فهناك التخطيط بمعناه الواسع، التخطيط على مستوى الدولة. وكلمة التخطيط كلمة متكررة عندنا، وهي تتطلب دقة في التحديد حتى لا ندخل في نطاق الاقتصاد الموجه. وإنما يرجع الحديث المكثف عن التخطيط إلى أننا تأخرنا عن اللحاق بالعالم، وأننا نحس أو نعي أننا لن نستطيع في وقت معقول تعويض الفاقد، فالمطلوب أكبر من القدرة على التنفيذ والاستيعاب والاستثمار. ولهذا فالمقصود من التخطيط هو في الحقيقة النزول من العموميات إلى المحددات، هو اقتراح كتب بعينها وتبرير اختيارها من مطلق التركيز على "الأهم فالمهم فالذي يليه" كما تعلمنا في دروس الإنشاء. ومن البديهي أن المجتمع الذي يأخذ بالنظام الحر لن يستطيع القبول بقائمة أولويات مفروضة صارمة، ولكنه سيتململ وينقد ويعدد قوائم الأولويات، وسيفضل أن تزيد فلسفته الثقافية وضوحاً، وأن تمكن من وضع علامات على الطريق. وليس أمام الدولة إلا أن تكلف بذلك أحياناً موظفين أو مستشارين أو أعضاء لجان دائمة أو غير دائمة.

وبهذا المعنى شاركت في التخطيط العام بشكل أو آخر. طُلب إليّ منذ ظهرت في الصورة بعد عودتي من ألمانيا أن أعد مقترحات بما يسمونه الأولويات، أو عُرضت عليّ قوائم أعدها آخرون لأبدي رأيي فيها أو أسترشد بها أو أطورها. وكانت تُعرض عليّ ترجمات لإبداء رأي مبدئي فيها، أو لمراجعتها. وأذكر أنني رأيت ترجمة في مئات الصفحات مكتوبة على الآلة الكاتبة لكتاب أوسفالد شبينجلر "أفول الغرب"، أعتقد أن المترجم كان الأستاذ علي حسن الهاكع (الذي عرفت له ترجمة باسم "الأعوام الحاسمة" طبعها في عام ١٩٤٨)، واعتقد أن الموظف كان يجس نبضي، فعلم أنني لست مهتماً بهذا الكتاب. ولا أعرف ما حدث لهذه الترجمة، فلم أرها مطبوعة، ولعلها وجدت مراجعاً متحمساً فساعد على خروجها إلى الناس، وربما تكون ضاعت. كذلك رأيت ترجمة إحدى مسرحيات شيللر بعنوان "حب ودسيسة" بقلم محمود إبراهيم الدسوقي، ولم يطلب مني مراجعتها، ولم أرها مطبوعة. ويبدو أن المترجمين كانوا يسحبون ترجماتهم إذا طال بهم الانتظار، أو إذا سمعوا عن أعمالهم ما لا يعجبهم، وربما كانوا يرحلون عن دنيانا فلا يعلم أحد من ورثتهم عن مخطوطاتهم شيئاً فتضيع.

ولكن الخطط التي رأيتها في مجال الثقافة العالمية لم تتخذ بالنسبة إليّ شكل قيود أو أوامر أو نواه. كان هناك مثلاً خطة لترجمة الكتب التي حصل أصحابها على جائزة نوبل، وخطة أخرى للكتب الحاصلة على جوائز قيمة، وهكذا كان من السهل الاتفاق على ترجمة "لعبة الكريات الزجاجية" لهرمن هيسه، وترجمة "الأقزام العمالقة". وكان المثقفون يعرفون روايات كافكا ويتعجلون ترجمتها. والخلاصة أن العناوين التي اقترحتها ووافقت الهيئة عليها لم تكن مدرجة في القوائم المقترحة.

ثم اخترت عضواً في لجنة الترجمة بالمجلس الأعلى للثقافة في مطلع الثمانينيات، في مرحلة استهدفت تدعيم نشاطه. وكانت اللجنة تشدد عاماً بعد عام على ضرورة وضع خطة قومية طموحة لتضييق الفجوة بين ما تحقق وما ينبغي أن يتحقق. وأذكر أنني في بداية عمل اللجنة الجديدة برياسة الأستاذ أحمد خاكي، قدمت ورقة عمل، ظللت في السنوات التالية أكرر مضمونها، وأعتقد أن بعض ما جاء فيها وجد صدىً. كان من رأيي مثلاً:

١) أن نبدأ ببنك معلومات عن الترجمة والمترجمين والمترجمات ومشروعات الترجمة ومعينات الترجمة

٢) أن نعمل على استمرار وجود الترجمات "القديمة" في المكتبات – أعني محلات بيع الكتب – وفي دور الكتب

٣) أن نتولى تصحيح وتنقيح الترجمات "القديمة" على أسس علمية بحيث نستبعد الأخطاء النحوية والإملائية والتحريف الصارخ

٤) أن نصدر مجلة تتخصص في الترجمة يكون من بين مهامها عرض الكتب التي تستحق الترجمة على نحو يغري بترجمتها

٥) وضع الخطط الفعالة لتنشيط قيام القطاع الخاص بدوره في نشر الترجمة

٦) التفكير الجدي في غطاء قانوني يحفظ حقوق المترجمين وأصحاب الكتب الأصلية ودور النشر

٧) إنشاء دار للمترجمين (على نسق آرل في فرنسا وشترالين في ألمانيا) تكون مركزاً لتبادل الخبرات وتحقيق التقدم في حرفية الترجمة

٨) تسهيل تبادل المعلومات عن مشروعات الترجمة الجارية منعاً للتداخل وتبديد الجهود

٩) تشجيع استيعاب المترجمات واستثمارها والاستفادة بخبرات الأمم التي سبقتنا وبخاصة الخبرة الألمانية

١٠) وضع خطط استرشادية تفيدنا على الأقل في الإحساس بما ينبغي علينا إنجازه وفي تعميق الوعي بضرورة التواصل بين الثقافات.

وبالفعل قامت اللجنة بوضع خطة طموحة، شاركتُ على



الأقل بالجزء الخاص بالنقل عن الألمانية، اتخذت شكل ببليوغرافيا كان المفروض طبعها لتكون تحت يد المهتمين تحفزهم على التصويب والإضافة والتحديث. ولكن الخطة كانت من الضخامة بحيث استحال طبعها، وجاء من الإدارات الأعلى اقتراح بأن ننشر مختصراً لها، فاجتهدنا في إعداد المطلوب، واختصرت قائمة العناوين الألمانية، كما اختصر الزملاء قوائم التخصصات الأخرى. وقد طبع هذا المختصر بالفعل، وأعتقد أن العناوين الألمانية عفا عليها الزمن، وتحتاج إلى تحديث. ومن الواضح أن مثل هذه القوائم تفقد قيمتها بسرعة فيما يتعلق بملاحقة الجديد، ولكننا لا يصح أن تهون من شأن هذه الجهود التى ظلت تلح على صناع القرار حتى بدأ المشروع القومى للترجمة فى المجلس الأعلى للثقافة، وبدأ مشروع الألف كتاب الثانى فى هيئة الكتاب، ومشروعات إعادة طبع النشريات القديمة فى برامج الهيئة العامة لقصور الثقافة. وحدث ولا حرج عن مكتبة الأسرة التى قلت كما قال غيرى إنها من أهم المشروعات التثقيفية فى مصر في زماننا.

وأقول عن هذه الخطط إنها لا يمكن إلا أن تضع علامات، وتقعد مبادئ، ولكن أصحاب الأفكار القادرين على الإنجاز هم الذين يملئون الفراغات، وهم الذين يواجهون شرائح الجمهور، وهم الذين يثيرون ويتأثرون، من أعمالهم ترتسم الخريطة الحقيقية، وعلى أكتافهم يقوم البناء. من الممكن أن يتلقى مسئول كتاب "شمس الله تشرق على الغرب" هدية من المستشارية الألمانية فى بون، فيأمر بترجمته، ليعرف ما فيه أو مغزاه. ومن الممكن أن يؤدى التقارب بين مصر وألمانيا الشرقية إلى موجة "بريخت"، أو يشاهد أحد الوزراء مسرحية "مارا صاد" لبيتر فايس أو "زهرة الصبار" فيؤثرها فى عام ١٩٦٧ بإمكانات استقبال فائقة. وهكذا تلعب المصادفات الخاصة والتفضيلات الخاصة دورها، إلى جانب دور التعليم الجامعى، ودور النشر الحقيقية.

ساحة الترجمة كما عايشتها

كنت أتمنى عندما أقف على أطراف ساحة الترجمة بعد ما يقرب من خمسين عاماً من المشاركة متأملاً ما تم إنجازه فى هذا المجال الحيوى من مجالات العلاقات بيننا وبين ألمانيا أن أقرر أن حياة من نوع آخر كماً وكيفاً دبت فيها، بالتعاون بين كل الأطراف المعنية، وشملت جوانبها كافة، سواء فى ناحية إنتاج الترجمة أو قراءتها أو التفاعل معها أو استثمارها. هذا ما كنت أتمناه. أما ما أراه فهو أن المنحنى - الذى لا يمكن إلا أن نصفه بأنه منحنى صاعد - اتسم بقدر كبير من الفتور. ولعلى أسجل بعض الملحوظات. وإذا كنت أقصر ملحوظاتى هذه على مجال الترجمة الأدبية خاصة، فإننى أجد لزاماً علىّ أن أسارع بالتنويه بإنجازات حدثت فى مجالات أخرى مثل تاريخ مصر القديمة ومثل التاريخ العربى الإسلامى والفلسفة علم النفس والفنون والعلوم والتكنولوجيا والثقافة العامة وهى تستحق أن يهتم بها الحصر والبحث، ويكفى أن أشيد بترجمة تاريخ الأدب العربى لبروكلمن وتاريخ التراث العربى لفؤاد سزجين، والدور العظيم الذى لعبه الدكتور محمود فهمى حجازى.

فى مجال الترجمة الأدبية استمر صديقى العزيز المترجم القدير الدكتور عبد الغفار مكاوى - وعلى مدى نصف قرن - فى نشاطه الذى بدأه قبلى، فنقل روائع من أعمال جوته وبوخنر وبريخت وطائفة من الشعراء والمسرحيين المحدثين، منشئاً مكتبة قيمة. كذلك استمر الدكتور عبد الرحمن بدوى وترجم المزيد من أعمال جوته وشيللر وبريخت ودورينمات وفريش. واستمر الأستاذ محمود إبراهيم الدسوقى حتى وفاته يعمل فى صمت ويترجم بلغته المميزة فقرأنا له ترجمة لبرجنجرين بعنوان "التوأمان الفرنسيان". واستمر الدكتور عبد الحليم كرارة بعد أن ترجم فيما مضى "النساجون" لهاوبتمان فى عام ١٩٦٢، فنشر ترجمات بالشعر العمودى لفاوست الجزء الأول وفاوست الجزء الثانى، وإفيجينيا. ولابد أنه بذل جهداً فوق المألوف، ولم يلق تكريماً. الدكتور أبو طايله الذى التقيت به فى مطلع الستينيات توقف عن الترجمة واختفى. الدكتور حسن حنفى ترجم تربية الجنس البشرى لليسنج، بين الفلسفة والأدب. والدكتور أحمد معوض ترجم فى عام ١٩٦٧ "ملاحظ المزلقان" لهاوبتمان، وترجم قصصاً من تأليف هرمان تسيوك الذى كان يعمل مستشاراً صحفياً فى سفارة ألمانيا بالقاهرة. ونوفيق سعد ترجم كتاباً لإريش ماريا ريمارك، وكذلك ترجم سمير التنداوى قبل أن يهاجر "لا وقت للحب"، وأعمالاً لأدباء آخرين. ومصطفى برانية ترجم مسرحية واحدة لبريخت واختفى. وألفونس يعقوب اشترك مع إيرينيس ميخائيل فى ترجمة مسرحية "وليم تل" لشيللر، ولم نسمع عن ترجمات أخرى. والدكتور سعد الخادم نشر عدداً من الترجمات لبريخت وهاوبتمان وغيرهما وصمت. والدكتور يسرى خميس ترجم مسرحيات لبريخت وهوفمنستال وبيتر فايس، ثم لاذ بالصمت. الأستاذ أنيس منصور له ترجمات عرّف من خلالها بأسلوبه الخلاب بماكس فريش وفريدريش دورينمات. وترجم المتحمسون مثل الدسوقى فهمى وجرجس منسى (عن الإنجليزية) بعض أعمال كافكا. وكان المترجمون الذين ينقلون عن الإنجليزية أو الفرنسية ينقلون كتباً ألمانية، نذكر منهم حبيب جاماتى وعادل زعيتر وحلمى مراد. الدكتور مجدى يوسف ترجم (عن الألمانية) فى عام ١٩٦٢ أعمالاً لفولفجنج بورشرت واستهل بها موجة اهتمام بهذا الأديب، ونشر ترجمات أخرى عرفت منها ترجمات قصص قصيرة. وترجم الدكتور محمد عونى عبد الرءوف (عن الألمانية) قصصاً قصيرة وتمثيليات إذاعية ثم لاذ بالصمت. ومن الأمور التى تستحق الإعجاب قيام الدسوقى سعيد بترجمة عملين من أعمال الأديبة المصرية قوت القلوب الدمرداشية المؤلفة بالفرنسية إلى العربية ناقلاً عن الترجمة الألمانية، ولولا هذه "اللفة" عن طريق الألمانية لظل الجمهور يجهل هذه الأعمال القيمة. الدكتور محمد أبو حطب ترجم رواية تلاشى الظلال لباربارا فريشموت. والدكتور باهر الجوهرى ترجم مسرحيتين لحربلبارتسر ورواية "حكاية بلا نهاية" لميشائل إنده، والدكتور مصطفى محيى إمام ترجم رواية "القاضى وجلاده" لدورينمات (روايات الهلال، القاهرة). الدكتور كمال رضوان ترجم محاورة يوهان تيبل وقصة لبرجنجرين وشارك فى نشر مختارات مطولة من حكايات جريم، واختطفه الموت. الدكتورة علية خطاب والدكتورة نادية متولى والدكتورة ناهد الديب والدكتورة منى



نويشى لهن إسهامات فى الترجمة، يمكن أن تزداد وتستثمر. سمير مينا جريس ترجم عن الألمانية "شدو البلبل"، تأليف فولفجانج بورشرت،((الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة آفاق الترجمة، العدد ٤٥، القاهرة ١٩٩٨). الدكتورة هبة شريف نشرت ترجمة (عن الألمانية) "نموذج طفولة" لكريستا فولف (دار شرقيات، القاهرة ١٩٩٩) وقصة "محنة" لبيتر هاندكة (الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة آفاق الترجمة، العدد ٧٠، القاهرة ٢٠٠٠{اكتوبر}).

وبمراجعة إصدارات الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسة آفاق الترجمة، جمعت البيانات التالية: أولاً أن سلسة آفاق الترجمة بدأت فى يولية ١٩٩٥ وأن العدد ٧٠ ظهر فى أكتوبر ٢٠٠٠، وفيه إشارة إلى أعداد تحت النشر، منها: العدد ٧١ بعنوان: الطوفان وعشر دقائق إلى بالفالو، تأليف جونتر جراس، ترجمة عبد المنعم سليم، ونبؤات ترجمة يسرى خميس.

ومن قبل صدرت أعداد مختلفة، هى كتب ألمانية، مترجمة أيضاً عن لغات وسيطة، غالباً الإنجليزية:

- العدد ١٨ بعنوان: الدراسة النفسية للأدب، تأليف مارتن لينداور، ترجمة شاكر عبد الحميد.
- العدد ٢٤ بعنوان: الملاك الصامت، تأليف هاينرش بول، ترجمة طلعت الشايب.
- العدد ٢٩ بعنوان: العودة الهائلة، تأليف كافكا، الأعمال الكاملة ١، ترجمة : الدسوقى فهمى.
- العدد ٣٢ بعنوان: هذا هو الإنسان، تأليف نيتشة، ترجمة : مجاهد عبد المنعم مجاهد.
- العدد ٣٦ بعنوان: رسائل إلى ميلينا، تأليف كافكا، ترجمة : الدسوقى فهمى.
- العدد ٤٥ بعنوان: شدو البلبل، تأليف فولفجانج بورشرت، ترجمة (عن الألمانية) : سمير مينا جريس.
- العدد ٥٢ بعنوان: محاكمة ترابيس، تأليف فردريش دورنمات، ترجمة: كريم حسين نعمة.
- العدد ٥٥ بعنوان: الغول، تأليف بيتر فايس، ترجمة: فؤاد حداد.
- العدد ٥٩ بعنوان: سيدهارتا، تأليف هرمان هسه، ترجمة: فؤاد كامل..

ويمكننا للتلخيص أن نذكر أن الساحة - إذا استثنينا أربعة صبروا وصابروا نصف قرن - شهدت العديد من المترجمين الواعدين الذين ترجموا كتاباً أو كتابين ثم "لاذوا بالصمت". هل يرجع ذلك إلى أن عائد الترجمة أقل من الحد الأدنى؟ هل يرجع إلى ضعف الصدى الذى تحدثه الترجمات وقلة اهتمام النقاد والقراء بها؟ هل يرجع إلى صعوبة الدخول فى عالم النشر والتعامل مع آلياته؟ كل هذه الأسباب ممكنة.

كذلك نلاحظ أن الترجمات التى تنشر يصعب الحصول عليها، فلا نكاد نعرف إلا عناوينها اللهم إلا إذا كنا من هواة جمع الكتب النادرة والنصوص المستحيلة. والآن وقد أصبحت هناك إمكانات الوسائط الحديث يمكننا أن نأمل فى أن يفكر أحد المغامرين فى ارتياد هذا العالم المجهول وتسجيله بالليزر على أقراص مدمجة وطبعه فى طبعات محدودة مستمرة ضمن لهذا التراث البقاء والفعالية.

لا أعرف من المصريين من ترجم أعمالاً أدبية إلى الألمانية ونشرها فى ألمانيا إلا الدكتور ناجى نجيب، الذى فقدناه مبكراً بعد أن قدم ترجمات ليوسف إدريس ونجيب محفوظ ويحيى حقى وأدباء القصة القصيرة.

التنقيح والتحسين

بعض النصوص الألمانية ترجمت إلى العربية عدة مرات. مسرحية فاوست. الجزء الأول" ترجمت على الأقل ثلاث مرات، و" مسرحية فاوست. الجزء الثاني" نقلت إلى العربية فيما أعلم مرتين، و"آلام فرتر" ظهرت لها ست أو سبع ترجمات، النساجون ترجمت ثلاث أو أربع مرات، وقس على هذا. بعض التناول الترجمي المتكرر كان من قبيل الاهتمام الموسع بأديب أو بكتاب، وبعضها كان عن عدم معرفة بأن الكتاب قد ترجم فعلاً، أو تجرى ترجمته، وبعضها كان يهدف إلى تقديم رؤية مختلفة. ونلاحظ فى هذا المجال اتجاهاً إلى ما أسميه "التنقيح والتحسين". كان الدكتور عبد الرحمن بدوى مثلاً قد أصدر ترجمة لقصائد الديوان الشرقى الغربي لجوته، وهى المكون الأساسى للكتاب، ولم يترجم فى الطبعة الأولى "الملحوظات" وهى المواد العلمية التى جمعها جوته وضمها إلى الديوان. وهى فصول لها أهمية كبيرة، لا لأنها تعين على فهم الجزء الإبداعى فحسب، ولكن أيضاً لأنها تعتبر مدخلاً إلى دراسات الشرق، وإلى معرفة منهج جوته فى استقبال ثقافة الشرق. فلما أخرج الدكتور عبد الرحمن بدوى بعد سنوات الطبعة الثانية أكملها، وأضاف إليها شروحاً كثيرة. هذا نوع من "التنقيح والتحسين". وكذلك فعل الدكتور عبد الغفار مكاوى، ولكن على نحو آخر، فقد أخرج فى البداية مقتطفات من ديوان جوته نفسه، ثم تناولها بالتنقيح والتحسين فى طبعة جميلة قيمة، قصرها على القصائد.

وسواء سلك المترجم نفسه سبيل "التنقيح والتحسين" وهو يعيد النظر فى ترجمة أتمها من قبل، أو نظر فى ترجمة آخر أو ترجمات آخرين فقر رأيه على أن يشارك بترجمة أخرى، تصورها أصح أو أفضل، فإن هذه الظاهرة تشهد على نوعية من الاستقبال تتسم باستمرارية أو تعميق أو تنويع. وفى وقت مضى كنت أفضل أن نترجم الجديد بدلاً من إعادة ترجمات ظهرت، ولكننى أعتبر ظاهرة تكرار الترجمة ظاهرة إيجابية. ما على المترجمين إلا أن يتقدموا الصفوف، ويبدعوا، ويشاركوا، كما يعن لهم، فى الحوار الثقافى العالمى، وفى ذلك فليتنافس المتنافسون. وقد استخلصت من هذه الظاهرة نظريتى عن أنماط الترجمة.

مدارس بحثية

فإذا تركنا مجال الترجمة من حيث هى عمل إبداعى يخرج إلى الجمهور القارئ، وانتقلنا إلى مجال الدراسات العلمية والأبحاث المنصبة على الترجمة، أو المنصبة على موضوعات لغوية وأسلوبية، وأدبية، تفيد ظاهرة الترجمة فى مجموعها، وتفيد ظاهرة التداخل الثقافى، جاز لى أن أشير إلى مدارس بحثية أنشأتها أو شجعتها.

وهى تقوم على تصور أساسى أرى فيه عالم الثقافة على



هيئة دوائر متداخلة تبين علاقة التتابع وإحاطة الأوسع بالأضيق، إذا أخذنا بالتمثيل الدائرى لمتوالية "الثقافة - اللغة - الأدب - الشعر"، فهناك منظومة فلسفية تحيط بالثقافة بكل مكوناتها وتبين منطقية التسلسل من اللغة إلى الأدب إلى الشعر. ومن هنا تتخذ الحضارة المصرية أهمية أساسية من حيث هى أول حضارة أبدعها الإنسان المصرى إبداعاً أصيلاً كل الأصالة غير مسبوق بمثال، وبقيت آثارها شاهدة عليها. ومن هنا أيضاً يتضح الدور الحاسم الذى لعبته الثقافة العربية الإسلامية فى الخروج بالإنسان حيثما كان من الظلمات إلى النور، وفى تعميق مفهوم التسامح والفهم المتبادل والتعارف والتلاقى المحيط بالثقافات على اختلاف لغاتها ومواقعها وأزمانها، وظروف تحويل العصر الوسيط من عصر مظلم إلى عصر منير، وطبع أوروبا الغربية بطابع تقدمى حدد هويتها إلى يومنا هذا. وعلى هذا الأساس ينبنى اهتمامى الخاص بالتأثير والتأثر بين العالم العربى الإسلامى والعالم الغربى من حول البحر المتوسط، وبين العالم العربى وألمانيا على وجه الخصوص. ويفسر هذا المنظور الفلسفى سلسلة الدراسات المتكاملة التى استهدفت تعريف الشرق بالغرب وتعريف الغرب بالشرق بعيداً عن المذاهب السياسية والتأويلات المريبة.

وتعتمد دراساتى فى مجال الترجمة والثقافة وعلوم اللغة والآداب الألمانية على هذه المفاهيم، التى تؤلف برنامجاً متكاملاً. فالعالم لا بد من أن يكون على بينة من فلسفة التفكير ومناهجها، ولابدّ من أن يكون بعد ذلك على بينة من فلسفة العلم أو العلوم التى يمارسها وعلى بينة من مناهجها النوعية أيضاً، ولا بد من أن يكون واعياً بما جرى ويجرى وما يمكن أن يجرى من بحوث على مستوى العالم كافة، فليس هناك علم محلى وعلم عالمى، وإنما العلم بنيان عالمى مرصوص له نظامه، يشارك فيه الباحث بلبنة بمواصفات خاصة توضع فى موضعها، فى مكانها وزمانها وبخصائصها الابتكارية، بجانب أخرى سبقتها، بحيث تتيح لباحث جديد أن يأتى بلبنة جديدة لتستقر إلى جانبها. وبنيان العلم لا يقوم على مكررات أو متشابهات، ويضع الجديد فوق القديم، فلا يكون هناك مكان لقديم يريد أن يندس بين الجديد. وبناء على هذه الفلسفة وضعت من منطلق الترجمة برنامجى البحثى، لى ولتلاميذى، يشمل:

- دراسات مقارنة بين العربية والألمانية فى مجالات الثقافة واللغة والأدب
- دراسات فى أدب الرحلات المدون بالألمانية
- استقبال الأدباء الألمان مواد عربية
- استقبال الأدباء العرب مواد ألمانية
- دراسات التداخل الثقافى الألمانى العربى والعربى الألمانى
- دراسات فى الأدب الألمانى فى عصوره المختلفة من المنظور المصرى العربى
- دراسات فى مفاهيم وبنيات فقه اللغة الألمانية وتدريسها فى مصر والعالم العربى .

فى إطار هذه الخطوط العريضة نشأت مكتبة من الدراسات الرصينة، اتخذت فى العالم الأكاديمى منذ أن ضمت الألسن إلى جامعة عين شمس، صورة رسائل ماجستير ودكتوراه اقترحت موضوعاتها على تلاميذى - فى الألسن وفى غير الألسن - وتمت تحت إشرافى أو تحت إشراف مشترك أو برعاية من زملاء من المتخصصين فى الداخل والخارج.

وتحتل دراسات علوم الترجمة مكاناً خاصاً فى برنامجى البحثى فهو يجمع بين الخبرة العملية الواسعة والتنظير، منذ شاركت فى التحول الذى رفع الدراسات المنصبة على الترجمة إلى مصاف العلوم وفى تحديد موضوعها وهدفها وبيان مناهجها، ويسعدنى أن أكون صاحب المبادرة التى أدخلت هذا التخصص باسم "علم الترجمة" فى برامج كلية الألسن فى عام ١٩٧٧ وهو وقت مبكر بالقياس إلى الكليات المماثلة فى الخارج والداخل.

الترجمة والتداخل الثقافى بين الألمانية والعربية

ربما كان من المفيد أن أذكر بعض أمثلة دراسات استقبال واستثمار الترجمة الأدبية فى إطار ما أسميه التداخل الثقافى Interkulturalität بين الألمانية والعربية، ومن الممكن تسميته التلاقح أو التفاعل. فقد درس تلميذى الأستاذ الدكتور محمد عبد السلام يوسف مسار ترجمة "زيارة السيدة العجوز" لفريدريش دورينمات (ظهرت الترجمة فى القاهرة فى عام ١٩٦٤) وأخرجت على مسرح الأوبرا، وبين الصياغات المختلفة التى اتخذتها، حتى دخلت فى مجال الكوميديا الصاخبة "الزيارة انتهت". ودرس تلميذى الدكتور أسامة المحمدى قوالب الرواية الحديثة التى استخدمها الروائيون الألمان وتلك التى استخدمها نجيب محفوظ ووصل إلى نتائج قيمة. ودرست تلميذتى الممتازة مروة الشريعى تأثير ترجمة رواية "وردة" لجيورج إيبرس فى ظهور قالب الرواية المصرية ذات الطابع الفرعونى، وطبقت ملحوظاتها الهامة على نماذج الرواية الفرعونية كما كتبها نجيب محفوظ. ودرست تلميذتى الدكتورة منال عبد المطلب فى رسالتى الماجستير والدكتوراه ترجمات أعمال شتيفان تسفايج إلى العربية وتأثير رواية "حذار من الشفقة" على يوسف السباعى وروايته "فديتك يا ليلى"، وبينت من ناحية كيف أن أديباً متمكنا من الفرنسية والإنجليزية مثل يحيى حقى يستطيع أن يقدم إلى القارئ العربى ترجمة أدبية رائعة لقصة "لاعب الشطرنج" لشتيفان تسفايج، وبينت من ناحية أخرى أبعاد التفاعل الثقافى الذى دخلت فيه هذه المادة الروائية بين الثقافتين. وأذكر من الإنجازات الممتازة فى هذا المجال رسالة الماجستير الضخمة التى درست فيها تلميذتى أمانى كمال ترجمة فريدريش روكرت لمقامات الحريرى، دراسة كاملة شاملة كل النواحى الشكلية والمضمونية، وتتبعت ظهور ما يمكن تسميته المقامة الألمانية، التى وظفها على سبيل المثال فريدريش دورينمات فى مسرحيته "جاء ملاك إلى بابل"، وتتبعت رحلة المقامة بين الثقافتين العربية والألمانية حتى جاء دورينمات قبيل وفاه إلى القاهرة وطالع مقاماته الألمانية على جمهور مصرى مثقف يفهم الألمانية ويتذوق بها عيون الأدب العالمى بوجهيه الشرقى والغربى.

دراساتى فى علوم الترجمة

وتربو دراساتى المنشورة بالعربية والألمانية فى علوم الترجمة



على ثلاثين دراسة أذكر منها:

• الترجمة من الألمانية إلى العربية، مشروع بحثي، دراسة تمهيدية باللغة العربية، مجلة أرمنت Armant العدد ١٠، ص١-١٠، القاهرة وكولونيا ١٩٧٣.

• الترجمة من الألمانية إلى العربية في القرن العشرين ببليوغرافيا باللغة الألمانية، مجلة أرمنت Armant العدد ١٠، ص ٤٨-٥٠، القاهرة وكولونيا ١٩٧٣.

• الترجمة من الألمانية إلى العربية، دراسة باللغة الألمانية في كتاب Dialog mit der arabischen Welt (=حوار مع العالم العربي)، الأسبوع الثقافي العربي الألماني في توبينجن ١٩٧٤، ص ٦٦-٧٣، انظر: الببليوغرافيا "مؤلفات لكتاب ألمان باللغة العربية ومؤلفات لكتاب عرب باللغة الألمانية، بادجودسبرج ١٩٧٥، وانظركذلك ترجمة "حوار مع العالم العربي" القاهرة ١٩٧٦، ص ٦٢-٧٩.

• الترجمة من الألمانية إلى العربية في القرن العشرين، دراسة بالألمانية، في وقائع المؤتمر الدولي للجمعية الدولية للعلوم اللغوية والأدبية الألمانية، المنعقد في كامبردج ١٩٧٥ (انظر أيضاً: صحيفة الألسن، العدد الرابع، القاهرة ١٩٧٦).

• الترجمة من الألمانية إلى العربية في القرن العشرين، ترجمات جوته للزيات ومحمد عوض محمد، دراسة باللغة الألمانية، صحيفة الألسن العدد الرابع، القاهرة ١٩٧٦.

• المترجمون - أنماط الترجمة - الترجمات، دراسة بالألمانية مجلة أرمنت Armant العدد ١٥، ص ٥٥-٥٨ القاهرة وكولونيا ١٩٧٧.

• ببليوغرافيا، "مؤلفات لكتاب ألمان مترجمة إلى اللغة العربية ومؤلفات لكتاب عرب مترجمة إلى اللغة الألمانية" (بالاشتراك مع فولفجانج أوله)، كتاب، ميونيخ ١٩٧٩.

• الترجمة من الألمانية إلى العربية Deutsch - arabische Ubersetzungen، دراسة بالألمانية نشرت في الكتاب التذكاري (معهد جوتة في ٢٥ سنة)، الناشر: معهد جوتة، القاهرة ١٩٨٣، ص ٢٤ -٢٥.

• الأدب النمساوي المترجم إلى العربية، محاضرة ألقيت في المركز الثقافي بالسفارة النمساوية، القاهرة في ٢٠ديسمبر١٩٨٤.

• فولفرام فيلس Wolfram Wilss، كتاب: علم الترجمة، رحلة في كتاب، دراسة بالعربية، مجلة الفيصل، العدد ١٠٧، الرياض، فبراير ١٩٨٦، ص ٦٧-٧١.

• الترجمة: محاولة لوضع النقاط على الحروف، دراسة بالعربية نشرت في مجلة الجامعة، السنة الأولى ,العدد ٣٣، ص ٦، بغداد ١٩٨٩.

• علوم اللغة والآداب الألمانية في مصر، بنيات وآفاق. المحاضرة الافتتاحية في "مؤتمر علماء الجرمانيات الدولي" الذى انعقد في جامعة القاهرة في عام ١٩٩١. وقائع المؤتمر في مجلة الدراسات الألمانية القاهرية Kairoer Germanistische Studien العدد السادس ص٣٢-٤٠. القاهرة ١٩٩١.

• الترجمة والتنمية الثقافية . دراسة باللغة العربية، في: وقائع ندوة "الترجمة والتنمية الثقافية" عقدها المجلس الأعلى للثقافة من ١٢-١٤مارس ١٩٩١، القاهرة، إصدار "الهيئة العامة للكتاب"، ص١١-١٨، القاهرة ١٩٩٢.

• هل انتهى عصر الترجمة ؟ دراسة باللغة العربية، مجلة الهلال، القاهرة أكتوبر ١٩٩١، ص ٨٨-٩٥.

• الترجمة والتنمية الثقافية .دراسة باللغة العربية، في: وقائع ندوة "الترجمة والتنمية الثقافية" عقدها المجلس الأعلى للثقافة من ١٢-١٤مارس ١٩٩١، القاهرة، إصدار "الهيئة العامة للكتاب"، ص١١-١٨، القاهرة ١٩٩٢.

• أنماط الترجمة من حيث تعبيرها عن التفاعل مع الغريب، بأمثلة من الترجمة بين الألمانية والعربية، بحث ألقي في المؤتمر الدولي والمعتمد على تداخل العلوم، حول محور " أشكال التلاقي الثقافي بين الشرق والغرب"، المنعقد في فاس من ٢٧-٢٩ يناير ١٩٩٣. (انظر طبعة عام ١٩٩٦)

•يحيى حقي والترجمة، دراسة باللغة العربية في مجلة المنتدى، السنة العاشرة، العدد١١٧، دبي أبريل ١٩٩٣، ص٢٢-٢٣ .

•مشكلة ترجمة الأسماء من اللغات الأوروبية خاصة من الألمانية إلى العربية، مجلة الدراسات الألمانية KGS، قسم اللغة الألمانية، كلية الآداب، جامعة القاهرة، المجلد السابع (كتاب تكريم تذكاري مهدى إلى كمال رضوان)، ص٢١٣-٢٢٢ القاهرة ١٩٩٣.

•دور الترجمة من الألمانية إلى العربية في نقل الثقافة اليونانية إلى العربية، دراسة باللغة العربية في: أوراق كلاسيكية، العدد ٣، عدد تذكاري في ذكرى مرور ٣٠ سنة على وفاة صقر خفاجة، قسم الدراسات اليونانية واللاتينية، كلية الآداب، جامعة القاهرة، إشراف أحمد عتمان، يناير١٩٩٤، ص١٩٧-٢٠٥

•مهام المترجم: بحث في المؤتمر الدولي الثالث للجمعية الدولية لعلوم اللغة والآداب الألمانية من منظور التداخل الثقافي GIG, المنعقد في دسلدورف ١٩٩٤/٧/٢٣ (الدراسة الموسعة تحت النشر.)

• استقبال فولتير في البيئة الثقافية العربية الإسلامية، بأمثلة من ترجمات أعماله في مصر. بحث باللغة الألمانية ألقي في مؤتمر فولتير بجامعة زالتسبورج٢٣-٢٦نوفمبر١٩٩٤. (بحث رهن النشر.)

• مصر وعالم البحر المتوسط. الخاص والشبيه والمختلف. محاضرة ألقيت في المؤتمر الإقليمي لقدامى مبعوثي هيئة فريدريش ناومان في القاهرة في ١٩٩٥/٣/٢٦.

• استقبال فولتير في مصر من خلال ترجمات أعماله. بحث باللغة العربية في مؤتمر فولتير الذي انعقد في جامعة القاهرة، كلية الآداب، قسم اللغة الفرنسية في ١١-١٢- ١٩٩٥.

• حدود ما يسمى بالأمانة ومطابقة الأصل في ترجمة النصوص الأدبية. بحث ألقي في المؤتمر الدولي التاسع للجمعية الدولية للدراسات اللغوية والأدبية الألمانية الذي عقد في الفترة من١٣إلى١٩ أغسطس بفانكوفر كندا ١٩٩٥ (ملخص البحث في وقائع المؤتمر.)

• أنماط الترجمة من حيث تعبيرها عن التفاعل مع الغريب، بأمثلة من الترجمة بين الألمانية والعربية، دراسة في: مجلة الدراسات الألمانية KGS، قسم اللغة الألمانية، كلية الآداب، جامعة القاهرة، العدد التاسع ١٩٩٦. (ألقيت في المؤتمر



الدولي والمعتمد على تداخل العلوم ,حول محور "أشكال التلاقي الثقافي بين الشرق والغرب"، المنعقد فى فاس من ٢٧-٢٩ يناير ١٩٩٣، ثم فى الأسبوع الثقافى بكلية الألسن فى ١٦/٢/١٩٩٣.

• الترجمة وعلومها. محاضرة باللغة العربية فى الأسبوع الثقافى بكلية الألسن ١٩٩٧. (طبعت الدراسة فى كتاب الأسبوع الثقافى بكلية الألسن الذى صدر فى عام ١٩٩٨، انظر الثبت تحت عام ١٩٩٨)

• استقبال الأدب الألمانى الوسيطى فى مصر ودور الترجمة فيه، فى كتاب التكريم التذكارى Durch abenteuer muess man wagen vil المهدى إلى أ. د. أنطون شفوب Anton Schwob بمناسبة بلوغه سن الستين، الناشر Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft. Germanist. Reihe, Bd 57 إنسبروك ١٩٩٧، ص٢٧١-٢٧٦.

• ترجمة المسرحيات الألمانية إلى العربية. دراسة ألقيت فى ندوة أقامها المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ١٩٩٥. نشرت فى عام ١٩٩٨ فى وثائق الندوة.

• ترجمة الشعر الألمانى إلى العربية. دراسة ألقيت فى ندوة أقامها المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ١٩٩٦. نشرت موسعة فى عام ١٩٩٨ فى كتاب الأسبوع الثقافى الذى أقامته كلية الألسن فى عام ١٩٩٧.

• عالم ثقافة البحر المتوسط: بحث ضمن أوراق مؤتمر الجمعية الدولية لعلوم اللغة الألمانية وآدابها من منظور التداخل الثقافى المنعقد فى اسطنبول فى١٧-٢١-٩-١٩٩٦

• استقبال مصر فى أعمال هاينه واستقبال أعمال هاينه فى العالم العربى ودور الترجمة، فى الكتاب السنوى لمعهد هاينرش هاينه، دوسلدورف . وألقيت محاضرة فى ندوة بعنوان هاينريش هاينه١٧٩٧-١٨٥٦ الشاعر كوسيط بين الشعوب والحضارات عقدت فى معهد جوته تونس فى٢٨/١١/١٩٩٧.

• ترجمات ألمانية لروايات مصرية، دراسة، المؤتمر الدولى عن الرواية العربية. القاهرة ١٩٩٨. نشر ضمن وثائق المؤتمر فى عدد خاص من مجلة فصول- القاهرة

• هاينريش هاينه Heinrich Heine الشاعر الألمانى الذى أحبه العرب، دراسة عن ترجمات أعماله إلى العربية، فى مجلة أخبار الأدب عدد ١١/١/١٩٩٧، ص٢٦-٢٧

• ترجمات ألمانية لروايات مصرية. دراسة. المؤتمر الدولى عن الرواية العربية. القاهرة ١٩٩٨. نشر ضمن وثائق المؤتمر فى عدد خاص من مجلة فصول- القاهرة

• صورة بريشت اليوم ودور الترجمة فيها. بحث فى ندوة عن بريشت، عقدها المجلس الأعلى للثقافة فى القاهرة. تحت الطبع، انظر كذلك "مجلة أخبار الأدب".

• ترجمة معانى القرآن الكريم إلى الألمانية طبقاً للمنتخب من التفاسير. الطبعة المصرية الأولى، إصدار وزارة الأوقاف والمجلس الأعلى للشئون الإسلامية، طبعة كاملة تشمل نص القرآن الكريم بالعربية والمنتخب من التفاسير بالعربية وترجمة معانى القرآن الكريم إلى الألمانية، مع مقدمة شيخ الأزهر صاحب الفضيلة الأستاذ الدكتور محمد سيد طنطاوى ومقدمة وزير الأوقاف الأستاذ الدكتور محمود حمدى زقزوق، قدمت إلى السيد رئيس الجمهورية فى الاحتفال بليلة القدر فى عام ١٤٢٠هـ ١٩٩٩ م

• "قلائد الجمان فى فوائد الترجمان" تأليف خليفة محمود، أول كتاب بالعربية لتعليم الترجمة واللغات الأجنبية . (مشروع دراسات حول مدرسة الألسن. رفاعة الطهطاوى وتلاميذه). لجلة الترجمة التى تخطط لها لجنة الترجمة بالمجلس الأعلى للثقافة العدد الأول.

• دراسات فى الترجمة والاستقبال .. فولتير بين مدرسة رفاعة الطهطاوى (محمد مصطفى البياع "مطالع شموس السير فى وقائع كرلوس الثانى عشر" وهو ترجمة شارل الثانى عشر لفولتير و"الروض الأزهر فى تاريخ بطرس الأكبر" و ترجمة : بيير الأكبر لفولتير.. ومدرسة طه حسين. (مشروع دراسات حول مدرسة الألسن. رفاعة الطهطاوى وتلاميذه)

• محمد عثمان جلال مترجم "العيون اليواقظ" . (مشروع دراسات حول مدرسة الألسن. رفاعة الطهطاوى وتلاميذه)

•نظرية الترجمة. تخطيط. دراسة شاملة بالألمانية نشرت فى مجلة كلية التربية الجامعية فى كارلسروهه، العدد، عام ٢٠٠٠

• مشكلات دلالية نقل الأسماء الأعلام فى الترجمة، دراسة لكتاب تكريم هوندنورشر

• مشاركة فى دراسة عن كتاب عربى قديم فى الحب وترجمته الإسبانية، في: كتاب تكريم أ. د. بيركهان

• ترجمات المستشرقين الألمان للأدب العربى، دراسة بالعربية قيد النشر لدى المجلس الأعلى للثقافة

• الترجمة والانتقال من المحلية إلى العالمية، دراسة بالعربية (لم تنشر)

• "خمسون عاماً فى الترجمة" .. دراسة معدة للمؤتمر العالمى "ألمانيا والعالم العربي" الذى يعقد فى رحاب جامعة الإمارت العربية المتحدة كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية فى الفترة من ٣٠ سبتمبر حتى ٢ أكتوبر ٢٠٠١ .

• الترجمة حتى مدرسة رفاعة.. المفاهيم والتوجهات، دراسة ألقى ملخصها فى المؤتمر القومى للترجمة .. الماضى الحاضر المستقبل، الذى عقدته الألسن فى ٢٥/٢٦ سبتمبر ٢٠٠٠

• الترجمة والتداخل الثقافى، دراسة ألقى ملخصها فى الحلقة البحثية حول "قضايا الترجمة وإشكالياتها"، التى عقدها المجلس الأعلى للثقافة من ٢٨ إلى ٣١ أكتوبر ٢٠٠٠.

• المقصود من الثقافة (الثقافة والتداخل الثقافي) الأهرام المسائى ٢٦ أكتوبر ٢٠٠٠ مسائى

• أقصر الطرق إلى التقدم (مؤتمرات الترجمة) الأهرام المسائى ١٧ديسمبر ٢٠٠٠

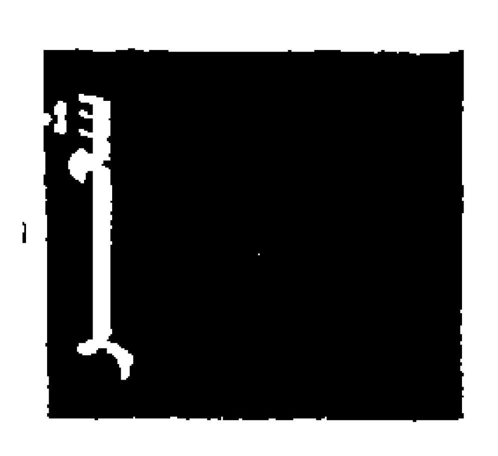
• مطلوب "دار المترجمين" الأهرام المسائى ٢١ديسمبر ٢٠٠٠

• مدرسة رفاعة.

* دراسة مقدمة إلى المؤتمر العالمى "ألمانيا والعالم العربي" الذى يعقد فى رحاب جامعة الإمارت العربية المتحدة كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية فى الفترة من ٣٠ سبتمبر حتى ٢ أكتوبر ٢٠٠١ .







مختارات من شعر الإيطالى

أونجاريتى
ترجمة د. محب سعد إبراهيم

احتضار

أن أموت كالقنابر العطشى
فوق السراب
أو كالسمانة
بعد عبور البحر
فى أولى الأجام
فما عادت للطيران
عندها رغبة

ولا أحيا بالزنبق
مثل حسون أصابه العمى

Agonia

Morire come le allodole assetate
sul miraggio
O come la quaglia
passato il mare
nei primi cespugli
perché di volare
non ha più voglia

Ma non vivere di lamento
come un cardellino accecato

ضوء وظل

والمقابر اختفت
فضاء أسود لانهائى انسدل
من هذه الشرفة
حتى الجبانة

أتى لزيارتي
رفيقى العربي
الذى انتحر الليلة الغابرة

وينبلج النهار

تعود المقابر
رابضة فى الخضرة القاتمة
لآخر الظلمات
فى الخضرة المعتكرة
لأول الأضواء

Chiaroscuro

Anche le tombe sono scomparse
Spazio nero infinito calato
da questo balcone
al cimitero

Mi è venuto a ritrovare
il mio compagno arabo
che s'è ucciso l'altra sera

Rifà giorno

Tornano le tombe
appiattate nel verde tetro
delle ultime oscurità
nel verde torbido
del primo chiaro

ذكرى من أفريقيا

الشمس تخطف المدينة
فلا تُرى
حتى المقابر لا تقاوم كثيراً

Ricordo d'Affrica

Il sole rapisce la città
Non si vede più
Neanche le tombe resistono molto

Tramonto
Versa il 20 maggio 1916

Il carnato del cielo
sveglia oasi
al nomade d'amore

غروب

بشرة السماء
توقظ واحات
للرحّال عشقاً

Notte di maggio

Il cielo pone in capo
ai minareti
ghirlande di lumini

ليلة من مايو

السماء تضع على هامات
المآذن
أكاليل من القناديل

Un sogno solito

Il Nilo ombrato
le belle brune
vestite d'acqua
burlanti il treno

Fuggiti

حلم معتاد

النيل الظليل
الفاتنات السمراوات
المتشحات بالسواد
الساخرات من القطار

هربوا

Canto Beduino
1932

Una donna s'alza e canta
La segue il vento e l'incanta
E sulla terra la stende
E il sogno vero la prende.

Questa terra è nuda
Questa donna è druda
Questo vento è forte
Questo sogno è morte.
E il sogno vero la prende.

أنشودة بدوية

امرأة تهب وتشدو
تتبعها الريح وتسحرها
وعلى الأرض تطرحها
والحلم الحقيقى يأخذها

هذه الأرض عارية
هذه المرأة عاشقة
هذه الريح عاتية
هذا الحلم هو موت







مختارات من الشعر الإيطالى

ترجمة د. سلامة محمد سليمان

السلام من خلال الشعر والشعراء

فى بداية الثمانينيات دعيت إلى مؤتمر فى مدينة متزارا دل فاللو، وهى مدينة إيطالية صغيرة فى صقلية يمكن منها رؤية الأراضى التونسية بمنظار مكبر. وكان مقدراً لهذا المؤتمر أن يعقد مرة كل سنتين تحت عنوان "لقاء شعوب البحر المتوسط: السلام من خلال الشعر والشعراء" ولكنه لم يعقد إلا مرتين فقط مرة فى سنة ١٩٨٢ ومرة سنة ١٩٨٤ نظراً لموت رئيس لجنته المنظمة المفاجئ. وكان المؤتمر يضم كوكبة لامعة من الشعراء والنقاد والمفكرين من جميع دول البحر المتوسط يلتفون حول هدف واحد هو نبذ العنف وإدانة العدوان والعمل على تحقيق السلام انطلاقاً من الظروف التى كانت تعانى منها المنطقة فى ذلك الوقت.

ونقدم هنا قصيدتين لشاعرين من الشعراء المشاركين فى المؤتمر إحداهما للشاعر أنطونينو كونتيليانو يصور فيها الظلم الذى كان يتعرض له الشعب الفلسطينى. والثانية للشاعر رولاندو تشرتا يدعو فيها لإحلال السلام فى ربوع العالم.

وإذا نظرنا إلى القصيدتين نجد أن القضية المطروحة فيهما وهى التنديد بالاحتلال والمناداة بالسلام لا هزال هى المتصدرة للساحة فى منطقة البحر المتوسط وكأن الزمن قد توقف فما أشبه اليوم بالبارحة.

أنطونينو كونتيليانو:

أحد منظمى "لقاء شعوب البحر المتوسط". ولد فى مدينة مارسالا بجزيرة صقلية سنة ١٩٤٢. حصل على ليسانس التربية من جامعة باليرمو. وعمل أستاذاً للعلوم الإنسانية فى معهد التربية بباسكازينو وشارك فى إصدار مجلة "التزام ١٩٨٠". له عدد من الدواوين منها "عبير الأرض" ١٩٨٣، وديوان "مزمار فاونو" وغيرها.

رولاندو تشرتا:

رئيس اللجنة المنظمة لمؤتمر "لقاء شعوب البحر المتوسط". ولد فى باليرمو سنة ١٩٣١. أشرف على إصدار مجلة وسلسلة كتب "التزام ٧٠" و"التزام ٨٠". له عدد من دواوين الشعر منها "عالم شاحب" سنة ١٩٥٣، و"صدى صوت آخر" سنة ١٩٥٩، و"نحن وحيدون" سنة ١٩٦٣، و"صقلية خروف مذبوح" سنة ١٩٧٤، و"إلى أخوة مهدية" سنة ١٩٨٣. ونشر العديد من المقالات والتحقيقات والقصائد والقصص القصيرة إلى جانب بحوثه فى الأدب والفن. أعد كثيراً من المؤتمرات وشارك فى مؤتمرات أخرى تدور كلها حول الشعر والأدب. وترجمت العديد من دواوينه إلى اللغات الأجنبية، منها الإنجليزية واليونانية والرومانية والسلافية وغيرها. توفى فى سنة ١٩٨٤.

مقاتل فلسطينى
أنطونيو كونتيليانو

إذا كان الحب جثة فى قلب إسرائيل
والعدالة هباءً فى مهب الريح
يذروها الناجون من معسكرات "أوشفيتز"
فإلى مداد بنادقك على الحدود
أضف ثعبان نيران أنشودتى
أيها المقاتل الفلسطينى
أنت الذى تروم لشعبك
مجرد روضة ونافورة لكد الحياة اليومى
من مولد الشمس لمغيب الضوء
إن صوتى روح تطحن الباغين
برق يهوى على أسلاكهم الشائكة المكهربةْ
مع أنى أبوح بآلامى من صقليةْ
وأموت بعيداً عن أرضك الغاليةْ
الصرخة اللاشاكية من أبنائك المذبوحين
حقوقهم المسلوبة قلوبهم الممزقةْ
المستهزأ بهم بسجائر ست وساعات عملٍ ثمانيةْ
فى الزنزانات ـ القبور
نصر زاهر بالصلف
أيها اللاجئون بأعين وأيد مفعمة بالوعود
إنها حبوب لقاح تحملها رياح وطيور مؤرقةْ
من الصحراء الثائرة إلى أرض شرفتى.



بلا حـــدود

رولاندو تشرتا

حين أرحل وأعبر الحدود
يغمرنى إحساس غريب
أشعر أنى إنسان آخر، حر طليق
أخال أنى أدركت ذاتى
بلقاء عيون الآخرين
وحينئذ يراودنى السؤال:
لماذا للسفر جواز؟
أنا لا أحمل بطاقة تقول:
رولاندو تشرتا شاعر رسول
فى مقدورى أن أبرز من القلب أوراق اعتمادى
وأقول، ها هى ذى، إن السلام فجر صاف
يوم جديد
يضىء الدنيا لكل الشعوب
السلام وجهك الوردى
الحب الذى منحتنى إياه
فما الحاجة إلى جواز للسفر؟
أنا شاعر وأخ لكل البشر
ما معنى قيام الحدود؟
أود إذ ذاك
أن أنشد أشعارى وأقول: ارفعوا الحواجز
الشعر ليست له حدود
الإخاء لا يعرف السدود
إن ساعة ذلك اليوم لم تحن بعد
مع أن السماوات والبحار
ليست لها حدود
والشمس إذ تشرق
يغمر نورها كل الوجود
والمطر كالبكاء
وقلبك يعانى ما يعانى قلبى.

قد يجىء يوم
يحل فيه السلام بينى وبين الكون..
أكثر مما يحدث اليوم
حتى تضمنى أحضان الثرى
وأعود للأرض

وتصبح أشعارى مجرد زهور
على قبور الذين سقطوا
فى المبارزات الخرقاء
فى ساحات القتال
عند ذاك اليوم سأصغى لأصداء الكلمة البعيدة
وستغدو الأشياء متشابكة جميعاً
كما تبدو فى الأحلام، ويومئذ
لن تكون هناك حدود
وستصبح الأصوات كالرياح.





الإسكندرية

(إلى جوزيبي ريجالدى عندما نشر كتاب "مصر")

جوزويه كاردوتشى*

ترجمة : د. حسين محمود

فى قاعة الأقصر الكبيرة يفح الثعبان
المقدس منتصبا على رأس رمسيس
الأحمر والنسر إلى يساره
يحلق مزمجرا.

ومن سيرابيوم منف الذى تحرسه
ستمائة أبى هول ماكر من الجرانيت
تحت الشمس الحارقة.
طنين نحل

عندما يعلو صوت هذه الأنشودة الاغريقية
من البردى الأخضر الساكن لماريوتي
إلى الصحراء
الجرداء.

ها نحن قد أتينا لنحييك يا مصر
نحن أبناء طروادة بالقيثارات والسوراي
طيبة، لا تغلقى أبوابك المائة
فى وجه الاسكندر.

إننا نسوق إلى رب الأرباب آمون ابنا
تعرفين فيه، هذا التلميذ العزيز
لتساليا، هذا النسل الجميل المعتد بنفسه
لأخيل.

كما يماوج الغار المعبق
له خصلته، تعلو على وجنته
قبة من زهور: فى عينيه الكبيرتين
تضحك الشمس فى وجه اوليمبيا:

وله من بحر إيجه فى وجهه السلام
المشع منتشر، عندما فقط
تمر الأحلام بسحب بيضاء من مجد
ومن شعر.

يقفز أسد من اليونان،

من جحافل تساليا الفظة، طلبا للثأر
يشتت العربات والأفيال، يهزم
السادة والملوك.

سلام أيها الاسكندر، فى السلم وفى الحرب إله!
السارى بين اصابعك العاجية
وفى قبضتك الرمح الفضى البراق
وأبوللو معك.

لك أحاديث وقبلات ستاجيروس
لك.. مع تيجان نساء ايونية
لك كأس لايوس الفائرة
لك الاولمب.

ليزيبوس برونزى وبالألوان
يخلدك أبيللو، وترفعك أثينا،
تهدأ غضبات الغوغاء العابسة
فى البارثينون.

ونحن نتبعك: النيل يحجب عن سلطاننا
العقائد والزعيم بلا طائل:
و سنصنع نحن السلام هنا بين الالهة وللعالم
نور مشترك.

إن أعجبك أن تسترق الفهود والنمور
يا باخوس الجديد، سنأتى مغنيين
وأنت الزعيم، على شاطئ الجانج المقدس
أناشيد هوميروس المقدسة.
الذى يعزف انشودة الإغريق.
والفتى الزعيم ، بعد أن خلع الخوذة
عن شعره الأصفر، أمام الجحافل
يشاهد البحر.

يرى البحر وأمامه جزيرة
فاروس، وحوله الصحراء الليبية
الشاسعة: وعلى صدره الناضح بالعرق



العربة الذهبية.

حل عقالها ورماها رائعة على البر
- كيف تبقى عربتى المقدونية
فى الصحراء وتبقى الأسكندرية فى وجه
البربر والزمن.-

قال. والاخاديد والجدران الوليدة
صممها لثمانين ساحة،
وهو يرش على الحلبات الصفراء
الدقيق النقى الأبيض.

هكذا أنشأ حفيد بليايديس
مدينته. وفاروس، اسم الضوء النبيل
للعالم، أضاءت الطرق
الأفريقية والأسيوية.

ولا عباب الصحراء الصادمة
ولا فرار السنوات الهمجية
استطاعت أن تستأنس هذه الابنة الجرئية
للبطل الإغريقى.

فى حياتك الثالثة قامت
مفعمة بالنشاط والمثابرة تستعجل الأقدار
تلك التى تراها أيها الشاعر المهاجر
معجبا،

عندما يفر ليل الطغيان الجاثم،
والعبقرية المتأججة مليئة بالاناشيد
تلتمس الحرية والنور
للشرق،

وعلى المقابر ذات القباب السافرة
يقبع عامود بومبيو الذى تراه
كأنه قوة الفكر اللاتينى
على العصر المعتم.

يا الهي !أمال مصر وفخرها
تعيش فى كتابك أيها الشاعر!
اليوم يزفر تيفويوس ويهيج
غضب الصحراء.

وبعد دفن اوزوريس يعض انوبيس
النابح أعقاب أوروبا الهاربة
وينادى أمامه الالهة الغاشمة
طلبا للثأر.

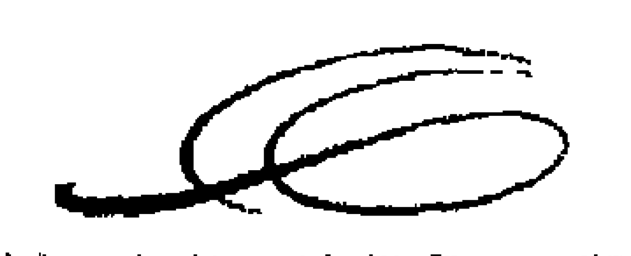
آه يا أوروبا العجوز، يا من تنشرين على العالم
ضعفك المضطرب،
مثلما يبتسم أبو الهول بنظرة حزينة
إلى الشرق.

* كتب الشاعر الإيطالى العظيم والفائز بجائزة نوبل للآداب عام ١٩٠٦ هذه القصيدة وأهداها للشاعر والأديب جوزيبى ريجالدى والذى نعرف عنه القليل حتى هذه اللحظة، وكل ما نعرفه أنه ألقى قصيدة مرتجلة على شرفة ملكة مصر فى حفل افتتاح قناة السويس، ومؤلف كتاب بعنوان "مصر القديمة والحديثة " والمطبوع فى فلورنسا عام ١٨٨٤ وفى صدر الكتاب قصيدة الاسكندرية لكاردوتشى والتى أعاد نشرها فى ديوانه الشهير "المدائح البربرية".

أما جوزيبى كاردوتشى فقد ولد عام ١٩٣٥ فى فالديكاستللو ومات عام ١٩٠٧ فى بولونيا. قضى كاردوتشى طفولته فى ماريما بتوسكانا التى وصل إليها مع العائلة عام ١٨٣٨ عندما عين والده طبيب صحة. وفى عام ١٨٤٩ انتقلت العائلة من ماريما لتجرب حظها فى أماكن أخرى مثل فلورنسا وسانتا ماريا امونتى. وفى تلك الأثناء كان كاردوتشى قد تخرج من المدرسة الثانوية فى بيزا واستدعى وهو ما يزال فى الخامسة والعشرين ليشغل مقعد استاذ الأدب الإيطالى فى جامعة بولونيا حيث ظل فيها طوال حياته.

وتضافرت فى شخصية كاردوتشى مواهب الشعر والنثر، كما كان عالما فى تاريخ الأدب، وأصبح من أهم الشخصيات التى عرفها تاريخ الأدب الإيطالى بما عرف عنه من تفوق فى البحوث التاريخية والفقه لغوية، ومن قدرته البارعة على إحياء وتجديد الشعر الكلاسيكى، وعالمه الشعرى شديد الاتساع الثرى بالتفاصيل.

وفى المجال النقدى كان من أبرز أعضاء المدرسة التاريخية، أما فى الشعر فله أسلوب تختلط فيه الأصوات ولكنه أسلوب خاص شديد التميز لا تخطئه الأذن. ومصادر الالهام فى شعر كاردوتشى متنوعة وأخصها الأساطير اليونانية والرومانية، وقصيدته تتطلب قارئا مطلعا مثقفا قادرا على التبسيط وتجميع الأفكار، لأن شعر كاردوتشى له خاصية متميزة وهى تقريب المناطق المتباعدة من الذهن كما يبدو واضحا فى قصيدة الأسكندرية التى تحولت إلى مناسبة يجمع فيها بين أشتات الحضارتين المصرية واليونانية.



مختارات من الشعر الصينى

للشاعر : لى باى (٧٠١-٧٦٢م)

أشهر شعراء أسرة تان (٦١٨-٩٠٧م)

ترجمة : د. جان ابراهيم بدوى

أنشودة تشيو بو

نيران الفرن تضئ السماء والأرض،
الشرر الأحمر يخالط الدخان البنفسجي.
وجوه العمال مشرقة تضئ ظلمات الليل،
وأغانيهم تهيج مياه النهر الباردة.
لقد شاب شعرى وطال آلاف الأمتار،
فالحزن العميق هو السبب لذلك
لم أعد أعرف من أرى بالمرآة،
فلمن عاش الأحزان حتماً أن يشيب.
لقد هجر شيوخ الفلاحين أراضيهم،
وسكنوا الانهار ليصيدوا السمك.
تصيد الزوجات طائر الحجل،
حيث تنثر الشباك بين عيدان البامبو.

ارتشاف الخمر

لم ير الصديق مياه نهر اليانجستى وهو ينبع من السماء،
تتدفق مياهه ويصب فى البحر بلا رجوع.
لم ير الصديق فى مرآة الحجرة الكبيرة أن شعرى صار أبيض من الحزن،
فقد كان في الصباح أسود وصار في المساء أبيض كالثلج.
يجب أن تكون الحياة ممتعة مملؤة بالفرح،
فلا يترك المرء كأسه فارغة فى ضوء القمر.
علىّ أن أستغل مواهبى،
فأكياس الذهب تعاد ثانية بعد أن تنثر.
طهى الخرفان وذبح الأبقار لأجل المرح،
فعليك أن تشرب ثلاثمائة كأس.
إن المعلم تسن والسيد دان تشيو.
احتسيا الشراب ولم يتوقفا.
ننشد مع الصديق لحناً،
اطلب الصديق أن يصغى إلى بجوارحه.
يأكل السيدان على أنغام الأجراس ودق الطبول ولايكفان،
راغبين فى الثمل ولايريدان اليقظة.
فمنذ قديم الزمان كان الحكماء والفضلاء غير معروفين جميعهم،
أما الذى كان يشرب الخمر فهو الذى اشتهر.
في عصر تشن وان الماضى أقيمت مأدبة فى معبد بين لا،
كانت الكئوس مملوءة بأجود الخمر وسط الطرب واللهو.
فكيف للسيد أن يمنع المال،
عليه ان يداوم على شرائها حتى يتنادما.
فالحصان ذو الضفائر الخمس يستحق كسوة بأكياس الذهب،
لنتبادل الخمر الجيدة، فكلانا سوف يُمحى عبر العصور للأبد.

وصف شلال جبل لو شان

(-)

اصعد إلى القمة الشرقية لجبل لو شان،
وانظر جنوباً لترى مياه الشلال.
يتدفق معلقاً من آلاف الأذرع،
تتفجر الأخاديد لأكثر من خمسمائة متر.
يطير كالصاعقة آتيا سريعاً،
يبدو بغير وضوح وكأنه قوس قزح بدأ ظهوره.
يدهشك لأول وهلة نهر المجرة المنهمر،
وهو يتناثر فى الفضاء هكذا.
تسعدُ برويّة زخم الجروف المنهمل،
يالها من عظمة فهى الطبيعة الخلابة.
يهب نسيم البحر دون انقطاع،
يعكس اليانجستى ضوء القمر فى الفضاء.
يتناثر الماء متبعثراً فى الأفق،



ليغسل الصخر الأخضر الزمردى.
تتطاير بخفة قطرات المياه فى الأفق،
ويداعب الزبد المتساقط قمم الصخور.
ولأنى أحب هذا الجبل المشهور،
فهذا يجعلنى مرحاً صافى النفس.
مهما يكن فإن رذاذ الماء المرمرى
يغسلُ غبار الوجه.
فهو مأوى الانسجام المريح.
سيظل حديثه بين الناس أبداً.

قمة المبخرة تنفث ضباباً بنفسجياً تحت أشعة الشمس،
من بعيد ترى الشلال المعلق.
سيلاً يتدفق من ثلاثة آلاف ذراع،
يخيل إلىّ أن نهر المجرة ينصب من السماء التاسعة.

الحب الغائب

أضنانى الشوق الطويل،
فى تشان آن.
تنحب الجندب فى أعماق المنجم،
يتجمد الصقيع البارد الموحش على حصير الخيزران.
وحيداً متأملاً لا أرى بادرة ضوء للأمل المفقود،
حائراً متنهداً أنظر القمر فى السماء.
فالحبيب كالزهرة تُحجب فى عنان السماء،
عالياً حيث السماء الزرقاء القاتمة،
أسفل حيث الأمواج الهائلة الصافية.
ضوء القمر فى العلا بعيد يصعب أن تحلق إليه الروح،
وحتى فى الحلم أيضا يصعب على النفس عبور الجبال.
فإنى احترق شوقاً،
لبعد الحبيب.

لحن قلاع الحدود

يتطاير الثلج فى السماء من على الحصن فى شهر (آيار) مايو،
لم تتفتح الأزهار حيث بقى البرد الموحش.
لا يُسمع غير صوت المزمار يتغنى لحن تچى ليو،
ولا تُرى مظاهر الربيع.
تدوى الطبول والصنوج تعلن الحرب،
فى سكون الليل يمسك بين يديه سراج الخيل.
يشتاق أن ينزع السيف من على خصره،
ليقتل به السلطان لوو لان.

خواطر الربيع

العشب فى منطقة يان يمثل خيوط الحرير الزمردى،
وأغصان التوت الخضراء تتدلى فى منطقة تشين.
عندما يشتاق الزوج إلى يوم العودة،
تضطرب مشاعر الزوجة قلقاً.
ألا يجمع نسيم الربيع شمل الأحباء،
إلا لأنه يدخل فى ثنياء النفوس.

أنشودة دين دو خو

إذا ما أبحرت من يون يان لمسافة بعيدة،
يكثر التجار على الضفتين.
الجاموس يلهث نهاراً،
فما أتعب قاطر الزورق.
فالماء عكرٌ لايمكن الارتواء منه،
ماء الإناء كثيف لنصفه الطمى.
عندما يتغنون أنشودة دوخو،
يذرف القلب الدموع أمطاراً.
عشرات الآلاف من الرجال يقطعون الأحجار الكبيرة،
فلأى سبب ينقلونه إلى أعلى نهر اليانجستى.
عندما أرى هذه الحجارة الضخمة،
تغمرنى دموع الحزن إلى الأبد.



صوت المزمار فى ليالى ربيع لو تشن

صوت المزمار اليشمى ينبعث هادئاً،
ينتشر مع نسيم الربيع ليملأ لو تشن.
اسمع الليلة لحن تج ليو،
فمن لاتثار لديه مشاعر الحنين للريف.

وصف الجبل السماوى

يمر نهر اليانجستى شاطر الجبل السماوى،
يحوم حوله الماء الزمردى متجهاً للشرق.
تشرق التلال الخضراء علي الضفتين.
ويأتى الزورق وحيداً من أعلى وكأنه ينطلق من الشمس.

هدية تجو لون

ركب لى باى الزورق للقيام برحلة،
سمع فجأة صوت غناء وموسيقى على حافة النهر.
حيث توجد جزيرة من زهر الخوخ مساحتها ألف ذراع،
إنها مشاعر الحب والترحاب التى قدمها لي أهل تجو لون.

رثاء صديق

كان صديقى اليابانى فى عاصمة الإمبراطور،
أبحر فى سفينة تدور حول البحر الشرقى.
لم يعد هذا القمر المضئ فقد غاص فى البحر الأزرق اللون،
فخيم الضباب القاتم على جبل تسان وو.

خواطر الليل الهادىء

ضوء القمر يملأ أمام السرير،
أظنه غلالة من الصقيع.
أرفع رأسى فيملأ عينىّ الضياء،
أخفض رأسى فيلهب قلبى الحنين.

أنشودة القمر فى جبل ماى الشامخ

ضوء الهلال فى جبل ماى الشامخ،
يتلألأ فى مياه اليانجستى المتدفق.
ينزل الليل بتشين شى وأنا فى طريقى للمضيق،
فتهفو خواطرى إلى الصديق الذى لم أره حين نزلت بيوى تجو.

خريف تجين مان

تناثرت أوراق الأشجار الذابلة فى فضاء تجين مان،
ورُفع الشراع ليقى رياح الخريف.
إنى فى هذه الرحلة ليس كمن يشتاق إلى لحم سمك الفراخ(١)
فأنا أعشق الطبيعة الخلابة الجبال والأنهار الموجودة فى شان.

الرحيل من جبل باى دى

لقد تركت جبل باى دى بجماله وسط السحب،
رجعت إلى مدينة تجيان لين التى تبعد ألف لى.(٢)
علي الجانبين صوت عويل القرود لايتوقف،
ويمرق الزورق ليعبر العديد من الجبال الشامخة.

(١) كناية عن الحنين والشوق لمسقط رأسه.
(٢) وحدة قياس المسافات تساوى ٥٠٠ متر.



شعر المرأة

مختارات من الشعر الأنجلو - أمريكي اليوم

د. ماهر شفيق فريد

تقديم

هذه نماذج من شعر المرأة في بريطانيا والولايات المتحدة الأمريكية اليوم اخترتها وترجمتها لهذا العدد من المجلة.

أود في البداية أن أقرر أني لا أرى كبير غناء في مناقشة تلك القضية المستهلكة: قضية ما إذا كان هناك شيء مسمى بالأدب النسائي. الأدب - كما هو واضح - لا يكون أدباً لأن صاحبه رجل أو امرأة، شيخ أو شاب، أبيض أو أسود، وإنما يكون كذلك بتوافر مقوماته التي اصطلح عليها النقاد من قديم: ثراء المضمون، وتعقد التجربة الإنسانية، وجمال الأداء. ولكن من المشروع - من ناحية أخرى - أن نستخدم مصطلحات من نوع "الأدب النسائي" أو "أدب الحرب" أو "أدب الرحلات" أو "أدب الأطفال" أو "أدب الرعاة"، إلخ.. وذلك على سبيل تحديد نطاق البحث، وعزل جوانب معينة من الخبرة الأدبية، بغية التعمق في دراستها، وتبين ما يميزها عن غيرها من مجالات المعالجة الفنية.

وتبقى - في نهاية المطاف - حقيقة مؤداها أن الأدب الذي تكتبه امرأة فلا ينم - في بعض جوانبه على الأقل - على أنه نتاج أنثى، أدب ناقص يعوزه الطابع الشخصي، لأننا نتطلب من أدب المرأة - كما نتطلب من أدب الرجل - مذاقاً متفرداً يحمل آثار خبرة الجنس عبر العصور، ويفوح بعطره الخاص، وينقل إلينا فهماً - من الداخل - لطبيعة المرأة قد لا يقدر عليه إلا أصحاب البصيرة من الرجال كفلوبير صاحب "مدام بوفاري" وتولستوي صاحب "آنا كارنينا".

فإلى هذه النماذج التي تتنوع موضوعاتها ما بين حب وغيرة وشك، وتأملات ومراث وأغان واحتفالات، وانتقال من العالم الداخلي إلى العالم الأوسع، ولكنها تشترك كلها في هذا المذاق الأنثوي المتفرد، وتزيدنا معرفة بعالم المرأة، وآفاق آمالها ومخاوفها وتوهماتها، وتخرج إلى النور ما ظل طويلاً في منطقة الظل، على ضوء ما جاء به القرن العشرون من كشوف علمية، وفتوح في علوم النفس والحياة، ونزعة تجريبية لا ترضى بالحدس والتخمين، وكلها أمور زادتنا علماً بأغوار العقل وأدغال النفس على أعمق المستويات البيولوجية والاجتماعية والفلسفية.

كاثلين رين

من "قصائد قصار"

ذات مرة سمعت صوتك
والآن ما من كلمة
كيف نكون خالدين
نحن الذين يهبط عليهم الصمت

إني أتنفس الهواء الذي تنفسته
وأرى السماء التي رأيتها
وأشرب ماء الحياة الواحدة
وأكون ما قد كنتُه
تحت هذه التلال الأعلى والأشد عرياً
من أن يطولها حب أو حرب
أعيش في مكان أخضر دون قصة:
شمس، سحاب، رياح: ووراء
بوابتي الحقول البسيطة التي فلحها آدم
اليوم إذ
رفعت ناظري إلى وجه السماء الكبير
أبصرت السموات اللامعة تحدق
هابطة بناظريها إليّ.

فلورنس ريلي ماستن

من "التليفون"
من الكأس المظلمة
تفتح صوتك كزهرة.
ارتعش متأرجحاً على ساقه المشدودة.
الملاطفة في لمستها
جعلت عينيّ تنطبقان.

دوروثي ألديس

عرائس
أحب أن أنظر إلى العرائس الشابات الناعمات
وأعرف أنهن يدفئن ويغذين
وإذا حَزِنّ يُسرَّى عنهن.
أحب أن أفكر في بهجتهن
نهاراً وليلاً
وكل المفاجآت العذبة
لحبهن المستيقظ.

فرانسيس هوروفيتز

خرافة
مرآة تتدلى في شجرة التفاح
"صورة فوتوغرافية للا أحد"
هكذا يقول الطفل
إذ تهب الريح
وترقد السماء محطمة



فى العشب المبلول.

عنبر ولسون

بلا آذان
بلا أعين
بلا أنوف
ننساق قدماً
فى أسرتنا الوحيدة
العجوز
مسز ريفرز
فى الخامسة والثمانين
تطفو خارجة
بدون أى شىء.
(كتبتها فى المستشفى فى أغسطس ١٩٨٣: "هذا كل ما أستطيع أن أكتبه فى الوقت الحاضر).

إديث سيتول
عن الحكماء والحمقى

جلس أحمق على قارعة الطريق
على حجر وحيد.
كان شعره رمادياً مثل جلد الحمير.
راح يغنى "وحيداً - وحيداً"
وللتراب الرمادى بلون الحمير يغنى:
"أخى، إليك أجىء"
الحمار الذى تنبأ لأوغسطس
بانتصاره فى أكتيوم.

إيفلين سكوت
الفتيات الشابات

أنتن أيضاً تعشقن رائحة أوراق الشجر
والريح الحادة
وإشراق الشمس الذهبى
خلال الوديان الخضرة
ولكنها ليست لكن.
أرواحكن أشبه بأزهار مبلولة
تستحم فى القبلات والدم.
كل ما تعرفنه
هو أن تحترقن وترتعشن وتئنن:
Golden Clyties
عجلة الضياء
تندفع فوق نهودكن.

سارة تيسديل
من أغانى الحب

دَين
ما الذى ادين به لك
يا من أحببتنى عميقاً وطويلاً؟
إنك لم تمنح روحى أجنحة قط
ولا منحت قلبى أغنية.
لكن آه لذلك الذى أحببت
ولم يحبنى قط
أدين بالبوابة الصغيرة المفتوحة
التى تفضى خلال حائط السماء.

لورا لى بيرد
عرس

العالم جميل جداً
وأنا شابة فى عنفوان الشباب
العالم حبيبى
وعلى لسانه عسل.
إنى ذاهبة للقياه
هذه ساعة عرسى
من أجله روضت هذه الحمائم
من أجله ادخرت هذه الزهرة.

أيريس بارى
انطباع

البساتين ابيضت مرة أخرى...
كان ثمة واحدة أعرفها
جسدها فى مثل بياض البساتين:
أجمل
وا أسفاه !إن افتراقنا
أسرع من سقوط بتلات الكمثرى على الأرض.

دوروثى إيمرسون
من شرارات
ملحوظة

لو كانت الأرض ستنتهى
عندما أموت
لوسعنى أن أموت
راضية.

بنيلوب رس
قبل الهوى

دعنى أرقد على قلبك كالجليد
رطبية مشتعلة
لحظة.. هكذا..
قبل أن يبدأ اللهيب
ويذوب الجليد
وتفيض المياه
وتحت شفتيك
فرقع السياط القديمة الأبدية



نافذة الصبر.

فلورنس كايبر فرانك
الزيارة

جئتنى مرة أخرى الليلة الماضية
واليوم أنت كحال نفسية مسيطرة علىّ:
أنت !أنت !أنت!
لا أستطيع أن أفكر فى شىء سوى معناك
وظلمة عينيك، والطريقة التى ينمو بها شعرك من جبينك
وما قلته له وما أنت خليق أن تقوله ولمسة يديك على بدنى
وكل ما لم يحل ولم ينته، تماماً، إلى نتيجة بيننا.
ومع ذلك فقد دفنوك فى الأرض منذ عشر سنوات خلت
وأنا الآن متزوجة زواجاً غاية فى السعادة
وليس عدلاً منك تماماً - أليس كذلك - أن تجيئنى هكذا فى الظلام.

ماريون ستروبل
شقاء

أيها الحزن الصغير تعال معى
إلى مكان هادئ
كى نلعب
معاً.
إيه أيها الحزن الصغير، أدفئ
وحدتى!

دوروثى إ. ريد
أحب الرجال

أحب الرجال.
إنهم يخطون
وتمتد أيديهم إلى جيوبهم
مستخرجة منها أشياء
إنهم يبدون مهمين
يتأرجحون على أصابع أقدامهم
يفقدون كل الأزرار
من ملابسهم
إنهم يرمون غلايينهم
ثم يعثرون عليها مرة أخرى.
إن الرجال مخلوقات غريبة
أحب الرجال.

كارول جاكسون
الحب فى سنوات مراهقتى

فى الثالثة عشرة لم أكن أعرف ما الذى يعنيه الحب
فى الرابعة عشرة لم أكن أريد الحب
فى الخامسة عشرة خرجت معك
فى السادسة عشرة وقعت فى حبك
فى السابعة عشرة أصبحنا خطيبين
فى الثامنة عشرة تزوجنا
فى التاسعة عشرة أنتظر طفلى منك.

هولى بيسون
البحث عن الحب

الشاب الخجول
اقتفى أثرها إلى الوادى
اعتقاداً منه أنها تحبه
كانت الأزهار تزدهر بالربيع
وداخل الفناء
التقى الاثنان.
وحين حان الوقت
حجب وجهها
مثل سحابة تحجب الشمس...

ميريل راكيسير
كل الحيوانات الصغيرة

"لست حبلى" قالها الرجل
ذو المسبار والمعطف الأبيض
"بل هى حبلى"، قالتها كل الحيوانات الصغيرة.

ليندا جريج
الكلاسية

الليالى بالغة الصفاء فى بلاد اليونان.
عندما يكون القمر مستديراً نراه كاملاً
ولا نشعر بشىء.

فيليسا لامبورت
مسح تاريخى

إنه ليلوح من الغريب
إنه فى كل مرة يختار فيها الإنسان
أن يلعب دور الله -
فإن الله هو الذى يخسر.

فرانسيس كورنفورد
مساء المدينة

هذه هى الساعة التى يقول فيها الليل للشوارع:
"إنى مقبل"، ويكون النور من الغرابة
حتى إن القلب يتوقع مغامرة فى كل ما يلتقى به
بل ويتوقع من الماضى أن يتغير.

انبلاج النهار

سمعت صوتاً قديماً: ديكاً صاح
فى النور الرمادى بينما كنت أرقد دافئة فى فراشى.
صيحة معدنية طويلة من الروث والطل



والموتى غير الأرضيين.

الشباب

أبولو شاب ذهبى الشعر
يقف حالماً على حافة النضال
غير مستعد، على نحو فخيم،
لضآلة الحياة: تلك الضآلة الطويلة.

الفجر

هكذا يبدأ اليوم
راسخاً بارداً ورمادياً
ولكن قلبى سيستيقظ
سعيداً من أجلك
يغنى مثل طفل
لم يعد جامحاً يُدفع به
هادئاً مثل زهرة
فى هذه الساعة الأولى الرمادية.
هكذا سيستيقظ قلبى
سعيداً، من أجلك.

وراء المطعم اليونانى

المرأة القبرصية، إذ أغلقت ثوبها
ابتسمت للوليد على ركبتها الواسعة الحجر
جميلة فى شهوانية هادئة
مثل بحر بطىء.

ستفى سميث

كرموا ومجدوا هذا الرجل بين الرجال
الذى يعول زوجة وسبعة أطفال براتب قدره جنيهان وعشرة شلنات
تُدفع له أسبوعياً فى مظروف
ومع ذلك لم يهجره قط الأمل.

المودة الإنسانية

أماه، إنى أحبك هكذا
قالتها الطفلة، أحبك أكثر مما أعرفه.
وألقت رأسها على ذراع أمها
وأدفأهما الحب الذى بينهما.

إذ رقدتُ

إذ رقدتُ فى فراشى فلابد أنى هنا
ولكن إذا رقدت فى رمسى فلابد أنى فى مكان آخر.

ندم ليدى ت

أنظر فى المرآة
وجه من أرى؟
إنه وجه
ليدى ت
أتمنى لو تغيرت
فكيف يتسنى ذلك؟
أى حَمَل الرب
غيرّنى، غيرّنى.

متسربلة بالساتان

متسربلة بالساتان، ولآلئ كثيرة
هذه الفتاة الغنية الشقية.
أهى تبكى؟ إن دموعها بلورية
وهى تحصيها إذ تذرفها.

التدريب

إنى أعجب دائماً بالمرأة الجميلة
وقد أحضرت لك بعض أزهار من أجل صدرك الجميل.

الماضى

الذين يمتدحون دائماً الماضى
وبخاصة أزمان الإيمان على أنها خير الأزمان
يجمل بهم أن يمضوا ويعيشوا فى العصور الوسطى
وأن يُحرقوا وقد شُد وثاقهم إلى عمود على أنهم ساحرات وحكماء.

قلب بسيط

إلى أين تسرع السماء
من فوق رأسى
أماه، أترى السماء تسرع
إلى الفراش؟
إلى أين تسرع السماء
من فوق رأسى؟
إلى حيث سوف تسرع
عندما تموت.

من "كيف ترى؟"

كيف ترى روح الله القدس؟
إنى أراه على أنه روح الخير القدس
ولكنى لا أظن أنه يجمل بنا أن نتحدث عن الأرواح، وأظن أنه يجمل بنا أن نسمى الخير خيراً.
ولكنها فكرة جميلة، أليس كذلك؟
وتولد خيراً؟

تعال أيها الموت (٢)

أشعر بالمرض. ما عسى الأمر أن يكون؟
وددت لو سألت الله أن تأخذه شفقة بى
ولكنى أتحول إلى الذى أعرفه وأقول:



تعال، أيها الموت، واحملني بعيداً.
واهاً لي، أيها الموت العذب، إنك الإله الوحيد
الذي يأتي في صورة الخادم عندما يُنادَى عليه، كما تعلم،
فاستمع إذن إلى هذا الصوت الذي أصدره، إنه حاد،
تعال أيها الموت، لا تبطئ.

هاريت مونرو
بافلوفا ماتت

٣١ يناير ١٨٨٥ - ٢٣ يناير ١٩٣١
بافلوفا، ألن ترقصي بعد الآن؟
هل تنطبق زهرة التيوليب في الأرض؟
هل تطوى البجعة أجنحة بيضاء إلى الأبد؟
هل يصمت المزمار
وتسكت الأغنية في الهواء؟
هل يخفق الشعاع المليء بأقواس قزح ويسقط؟
بافلوفا، إن قدمك أخف من عطر الزنابق
ألمع من لمعان الأمواج
أكثر موسيقية من الدجى عند الشفق.
في مكان ما - بنعومة -
بافلوفا، ألن ترقصي بعد الآن؟

إستر ماثيوز
أغنية

لا أستطيع أن أتحدث عن الحب يا عزيزي
لا أستطيع أن أتحدث عن الحب
لئن كان ثمة شيء لا أستطيع أن أتحدث عنه
فذلك الشيء هو الحب.
ولكن ليس معنى هذا القول بأني لا أحب
فالماء الساكن - كما تعلم - يجري عميقاً
وأنا أحب على نحو بالغ العمق يا عزيزي
حتى لأحبك في نومي
ولكني لا أستطيع أن أتحدث عن الحب يا عزيزي
لا أستطيع أن أتحدث عن الحب
لئن كان ثمة شيء لا أستطيع أن أتحدث عنه
فذلك الشيء هو الحب.

لورا رايدنج
العذراء

جسدي على مبعدة مني
ومع ذلك أقترب وألمسه:
إنه قريب بقدر ما يستطيع أي أحد أن يقترب
هذه المادة الثوبية
أثر حقيقي
رغم أني لم ألبسها قط
رغم أني لن أموت قط
والامتلاك؟

سينتهي العنف
سورة هوى منسي
قبل أن أعرف به.

علاج الجهل

ما زالت الكلاب تنبح
وثمة شيء ما غير واضح
عن الجهل نبحت الكلاب مبتعدة
كيف ننيرها؟ ما من كلاب الآن -
إنها لا تعدو أن تنبح
ما ليس واضحاً هو الواضح.
الكلاب لديها الرائحة
ومع ذلك لا شيء أسرع في الجري من الفريسة
أتظاهر بأننا نختفي
إلى أن تكف الكلاب عن النباح؟
ما من سبيل آخر للشرح.

من "أصداء"

الحب هو كل شيء جداً، كالنار:
أشياء كثيرة تشتعل
ولكن ليس هناك سوى احتراق واحد.
عنواني؟ في المقاهي والكاتدرائيات
والحقول الخضراء والمحطات النهائية الرخامية
إني أحبل بالمكان
متى؟ إن أي لحظة تجدني
فتات مكرور
متحدد في المكان.

إدنا سان فنسنت ميلي
نقش على ضريح

لا تكوموا على هذه الرابية
الورود التي كانت تحبها حق الحب
لمَ تربكونها بزهور
لا سبيل لها إلى رؤيتها أو شمها؟
إنها سعيدة في مرقدها
بالتراب على عينيها.

الياقوتية

أحب من الياقوتية أعز عليه
مني.
في الليالي التي تخرج فيها جرذان الحقول لا يستطيع اللوم:
إنه يسمع أسنانها الضيقة تعمل في أبصال ياقوتيته:
ولكنه لا يسمع القرض الذي يأكل قلبي.

إلى عديمي الشفقة

أي قساة القلوب، ألقوا بأغنيتي



فأعينكم القاسية تسيئ إلىّ.
ليس لكم قد عُض القلم
واعتُصر الذهن، وكُتبت الأغنية.

ميريان مور
آه لو كان المرء تِنِّيناً

لو أنى، مثل سليمان...
تمكنت من تحقيق أمنيتى –
أمنيتى.. أن أكون تنيناً
رمزاً لسلطان السماء – فى حجم دودة القز
أو هائلاً، خفياً فى بعض الأحيان
ظاهرة رائعة!

بليك

أتساءل هل كنت تشعر وأنت تنظر إلينا
كأنما ترى نفسك فى مرآة عند نهاية
مجاز طويل – تسير بوهن.
إنى واثقة من أننا نشعر ونحن ننظر إليك
كأنما نحن مبهمون، خارجين من دائرة الاحتمال تقريباً
انعكاسات للشمس – تشرق شاحبة.

الساحر فى كلمات

"عندما أموت"
هكذا قال الساحر
"سأنظر إلى الطريق الضيق
وهذا الدانتى
وأعرف أنه كان على صواب
وسيبتهج
بندمى
طبعاً"
"عندما أموت"
هكذا قال الطالب
سأكون قد غدوت من التسامح
إلى الحد الذى أجدنى معه لا أستطيع
أن أضحك من نكبتك المؤسفة –
أو أبتهج
بحزنك
أى ميرلين".

إيمى لويل
عقد

عندما جئت، كنت كنبيذ أحمر وعسل
وكان مذاقك يحرق ثغرى بعذوبته.
وأنت الآن كخبز الصباح
أملس مبهج
لا أكاد أتذوقك، فإنى أعرف نكهتك
ولكنى أتغذى تماماً.

وحشة

تحت أزهار البرقوق عنادل
ولكن البحر مختف فى ضبابة بيضاء كالبيضة
وهى (العنادل) صامتة.

عاشق

لو وسعنى أن أدرك مصباح اليراعة الأخضر
لأمكننى أن أبصر حتى أكتب لك خطاباً.

إلى زوج

أشد لمعاناً من الحباحب على نهر أوجى
كلماتك فى الظلام، أيها الحبيب.

خريف

طوال النهار طفقت أرقب أوراق الكرمة الأرجوانية
تتساقط فى الماء.
والآن فى ضياء القمر ما زالت تتساقط
ولكن كل ورقة محفوفة باللون الفضى.

انجياب وهم

دارس إذ سئم تشييد أبراج الكلمات الهشة
خرج فى رحلة إلى أساما – ياما
وإذ رأى قوة النار
المنبثقة من هذا الجبل القوى
قذف بنفسه فى فوهة بركانه
وفنى.

تأمل

رجل حكيم
إذ كان يراقب النجوم تمر عبر السماء
لاحظ:
فى الهواء العلوى تتحرك الحباحب على نحو أشد بطئاً.

رسام على الحرير

كان ثمة رجل
يكسب عيشه
من رسم الورود
على الحرير.
كان يجلس فى غرفة علوية
ويرسم
ولم تكن ضوضاء الشارع
تعنى شيئاً لديه.
عندما كان يسمع الأبواق والناى والطبول
كان يفكر فى الورود الحمراء والصفراء والبيضاء



متفجرة فى ضوء الشمس
ويبتسم إذ يعمل.
لم يكن يفكر إلا فى الورود
والحرير
عندما لم يعد بمقدوره الحصول على مزيد من الحرير
كف عن الرسم
وكان يفكر فقط
فى الورود.
يوم أن دخل الفاتحون
المدينة
رقد الرجل العجوز
محتضراً
سمع الأبواق والطبول
وتمنى لو وسعه أن يرسم الورود
متفجرة فى الصوت.

دنيز لفرتوف
الهائم على وجهه

الحرباء التى كانت، بتوق،
تظن أنها لا يمكن أن تعانى
من النوسطالجيا
الآن على شريحة عريضة من الزجاج الصافى
تجثم، وتصلى كى ترى
اللحاء المحمر وأوراق الشجر المرتعشة.

قصيدة كتبها كاتب محبط
(فى حلم رأيته)

الحياة كعنزة مقيدة منسية
لقد أكلت
الدريس
وتفاحة
والكتاب المقدس
وروايتى –
والآن تقف هناك جائعة
تنتظر الحلوى.

أصيل الأحد

بعد أول تناول
ووليمة المانجو،
كعكة الزفاف، رقدت البنات الشابات
لتاجر القهوة
فى قيلولة طويلة، ورقدت ثيابهن البيضاء
قربهن فى هدوء
وسبحت الأقنعة البيضاء
فى أحلامهن إذ راح الذباب يطن.
بيد أنه إذ احترق الأصيل
منتهياً نهضن
وانطلقن يركضن فى الجوار
بين الفيلات نصف المبنية
أحياء، أحياء، يرفسن كرة سلة، مرتديات
ثياباً جديدة أخرى، من مخمل فى لون الندم.

فصل الربيع

الأعين الحمراء للأرانب
ليست حزينة. لم يعد أحد يمر
بالقرية الذهبية الحزينة.
غروب الشمس
سوف يتركها وحدها. لئن
تدلت الستائر منحرفة
فليست هذه غلطة أحد.
حول وحول وحول
كل مكان نفس صوت
العملات مستمر، والأشياء
تشيخ، تخلد
إلى الصمت، لئن كانت الكلاب
ينبح بعضها بعضا
طوال الليل، وأعينها
تبرق حمراء، فليس ذلك
من شأن أحد. إن لديها
فراغاً كبيراً من الظلمة
تنبح عبره. سوف تكشف الأرانب
عن أسنانها
لقمر الربيع.

إلى الثعبان

أيها الثعبان الأخضر، عندما علقتك حول عنقى
وربتُّ على حلقك البارد النابض
إذ رحت تفح لى، قشور لامعة
سهمية ذهبية، وشعرت
بثقلك على كتفى
ورنت الفضة الهامسة لجفافك
قرب أذنى –
أيها الثعبان الأخضر – لقد أقسمت لرفاقى أنك يقيناً بلا ضرر!
ولكن الحق
إنى لم أكن على يقين، ولم أكن أملك أملاً، كنت أرغب فقط
فى الإمساك بك، من أجل تلك الفرحة
التى خلفت
أثراً طويلاً من المتعة، إذ تحركت الأوراق
وغبت فى قالب
العشب والظلال، وعدت أنا
مبتسمة ومطاردة، إلى صباح مظلم ■



مرثيـــة

نيكيفوروس فريتاكوس*
د. نعيم عطية

-١-

تارة بطيبـة قلب، وتارة بحماقـة، وتارة أخرى بذكاء ولبـاقة، مـعتـمداً على الكلمـات أحيـاناً، وأحيـاناً أخرى على الأحـلام، جرب كل أوجه النشاط فى عصره تقريباً.

كان شجرة عجوزاً، ورأى أن الكثير مما جرب سيدينه الزمان، لو أن الأمطار المفاجئة جاءت هادرة. هـكذا كانت الشجرة تقول، بينما هى نفسها لم تكن تعرف أى الأغصان من أعماقها ستتجدد وتعد زهراً وأوراقاً.

على أن الشىء الذى لم يفهمـه قط، أنه مضت تتكون بداخله طبـقة صلبـة من الآلام، راحت تتـساقط ألماً ألماً، وتتـراكم رويداً، رويداً، وبلا انقطاع، فيما يشبه منجـماً من فحم الخشب. سيذوب مـثـل الجليـد يومـاً. وعندئذ سـوف تنبت بداخله، وتـغطى كل الأرجاء، زهور سوداء.

-٢-

خطرت ببـاله أكثـر من مرة، أن ينهض من كـرسيـه، ويهوى بقبضته على المنضدة ليحطمها بكل قوة.

لكنه يعـود ـ هو الشـجرة العـجوز ـ ويفـكر. لماذا يفسـد هذه التحفة البديعة الصغيرة؟ مـا ذنبها إن كانت قد ولدت ضعيفة، لا تقوى أن تفعل الكثير؟ مثلاً، لمَ لم تصنع خـزاناً عند مسقط من مسـاقط عصرها؟ ويعـود فيقول لنفـسه إن هذا المخلوق الصغـير سيظل على أى حال فى دنيا الله تحفة من تحفه البديعة.

-٣-

كان يقول إنه سيصلح البستان. وكم من كلام فارغ قال!

كـانت يداه مـعـولين يهـويان بإصـرار على ورق كـسـفـوح الجرانيت.

يزرع شجراً من أجل الأطيار، وزهوراً من أجل النحل.

كـان يعرف أن البـرقـوق يروق الأطفال، والبـرتقـال الملائكة العابرة فى الصباح.

كان يعرف ذلك. ولكن من أين له الماء والشمس والخزانات؟ كـانـت الدناصيـر تمر، وتمضى بـالأشـجـار بين أنيـابهـا. والمحاربون أيضاً يحطون هناك.

كل شىء كان يمر فوقـه، وتنغرس فيه عـجلات العربات التى تحمل جثث الأموات.

وكان يقـول "يا شمسى!" ويحفـر، حتى ارتطم معوله بحـافة الليل الذى كان قد هبط. فتسمر، وظل فى مكانه هناك.





- ٤ -

يريد أن يتخيل العالم. كما كان آنذاك،

عندما كان يجرى فى الغرف الفسيحة، ذات النوافذ التى تجعلك تظن أنها الأفق، متعقباً فراشة رقيقة ملونة، تحس بدورها فى ذلك البيت برحابة السماء.

أو مقتفياً أحد الأطيار كان يزوره - ليس فى وقت محدد، بل حينما يشاء - ويطوف مثل ملاك صغير فى أرجاء الغرف.

(جبال عالية متناسقة فى الأعماق. وأدغال خضراء. لا بيوت على الإطلاق. غربان أو سحب صغيرة عابرة، وأجراس ترن من قطيع جديان يرعى هنا أو هناك. ولا شىء غير ذلك.

هذا العالم تماماً، كما كان آنذاك، يريد أن يتخيله، ممسكاً رأسه بين يديه. مملوء بالذكريات والشمس والنغمات.

مطلاً على حيث تصطخب، وتمور الهاوية المظلمة.

- ٥ -

بعد ذلك بكثير، أدرك أن روحه مفرق طريق غريب، وطأته آلاف الأقدام، وطبعت عليه آثارها مسامير أحذية ثقال، وحفرت شتى أنواع العربات بعجلاتها الضخام على أديمه الأخاديد.

مفرق طريق، مليء بالطين المقيت، معجون ببصاق خطباء، ونفايات لاجئين عابرين، ودموع شحاذين، يقفون طوال النهار جامدين، وعميان يمدون صفائحهم الصدئة مستجدين، والسماء تهيل عليهم أمطارها، فيذوبون.

بعد ذلك بكثير، أدرك أنه كان بحاجة إلى هذا الطين، وأن كل ما حدث كان حسناً إن حدث، وأنه - حمداً لله - عاش من العمر ستين، وفعل أفضل ما بالإمكان أن يفعل: أحب الناس حباً شديداً.

ولا يهم إن أخفق بسبب هذا الطين، الطين الذى أنعم به عليه، كى يعجنه بضياء شمسه، ويصنع به نوعاً جديداً من الإنسان، على قمة جبل الأحزان.

- ٦ -

كتب حياته، وسلم أوراقه للديان
لا يرفض الزمان - كما ترون - أن يتلقى من أحد أوراقاً.
على أن الكثير مما يتلقاه ينبذه، وإن كان بالبعض يحتفظ.
يدرسه باهتمام، ويغربله،
ثم يدلى بحكمه. لا يعرف أحد ابتداء
بأى صفة سيستقبله - وذلك إن استقبله - متهماً، أم شاهداً، أم مدعياً.

وعلى أى حال، فهو قد فرغ.

كتب حياته على الورق، ووقع على ما كتب. نظر إلى البحر وإلى الجبال. ثم انصرف يبحث عن مكان هادىء ينام فيه.

- ٧ -

مثل موجة تمزق قلبها
عند صخرة عالية، لمع لحظة
ثم حل الليل محله.



الدراسة:

كان فريتاكوس من جيل الثلاثينيات فى الشعر اليونانى الحديث، وهو الجيل الذى استشعر الحاجة إلى التجديد فى الأساليب الفنية، ولكنه أى فريتاكوس استشعر أيضاً الحاجة إلى أن يقف الشاعر إلى جوار شعبه فى مشكلاته واحتياجاته المعنوية. وقد ولد فريتاكوس من أسرة قروية فقيرة. وقد كان ظهوره فى الحياة الشعرية أسبق من سائر أبناء جيله، جيل الثلاثينيات، فقد تداولت الأوساط الأدبية فى اليونان أول دواوينه عام ١٩٢٩ على أنه ما لبث أن اكتسب نضجه ووجد طريقه فى الثلاثينيات ومن خلال جيل الثلاثينيات، وحينذاك ظهر ديوانه "نزولاً إلى صمت الأزمان" عام ١٩٣٣ ثم ديوانه "شكاوى الإنسان" عام ١٩٣٥ و"الحرب" عام ١٩٣٦ و"رسالة البجعة" عام ١٩٣٧ و"رحلة رئيس الملائكة" و"سوسنة" عام ١٩٣٩.

وبهذه الدواوين التى أصدرها نيكفوروس فريتاكوس قبيل اندلاع الحرب العالمية الثانية التى كانت بدورها محطة هامة فى مسار الأدب اليونانى ـ بهذه الدواوين كلها استطاع فريتاكوس أن يثبت وجوده ويخط اسمه فى سجلات الشعر اليونانى الحديث، وكان وجوداً يقربه من الإنسان الذى وقف الشاعر إلى جواره يؤازره فى أمانيه. ولنقرأ فى هذا المقام هذه الأبيات بالغة الدلالة من قصيدة فريتاكوس بعنوان "احتجاج" وفيها يقول:

"كنت المنتصر أول الأمر. ثم اغتالونى

وسرعان ما ذوت روحى التى كانت ضمن الزهور، وتنبت لها كل ربيع أجنحة، وتطوف حول العرش بعودها ممسكة.

أما روحى الأخرى، فقد لمحت القاتل ذاته، بالكاد أدركته، قبل أن تمضى حول الشمس ريحاً غير مرئية، أدارت نظرتها فى كل أرجاء الأرض، وأطلقت شكاتها، وأشهدت عليه الدنيا كلها.

شكاوى القلب الميت، أو إن شئنا أيضاً الذى لا يموت، تنضح بالأنين من أفعال الظلم التى تحيق بالإنسان، وكثيراً ما تروح دون عقاب يلحق بها. ولكن الإنسان لا يلبث أن ينقسم إلى شقين، وهو فعلاً مشكل من روح البراءة، التى تنزع إلى الغفران والتسامح، وتمارس الفن دون أن تنحو على الظالمين بلائمة، ولكن الإنسان أيضاً مشكل من روح متعطشة إلى قصاص يوقع على البغاة، فلا تنعم بالراحة إلا إذا رأته يوقع عن كل بغى وعدوان. ومن هذه الزاوية يبين البعد الاجتماعى للفن، فهو ليس فناً من أجل الفن لا أكثر ولا أقل. بل هو أوريست، إن لم يكن هوميديا والإيرينيات أيضاً، وذلك كله بلغة التراجيديا الإغريقية القديمة.

ولنر تلك الروح فى قصيدة فرتياكوس، إنها ما أن تلمح القاتل الآثم الذى قدم على اغتيال الإنسانية والإنسان وقد أدركته بالكاد قبل أن تضحى ريحاً غير مرئية تدور حول الشمس دورتها الأبدية، وذلك مثل العقاب الذى أوقعته الآلهة الإغريقية القدامى، مجازاً، على بروميثيوس ذلك الذى تجاوز الحدود وتحدى الآلهة، وسرق من جبلهم العالى جذوة النار نازلاً بها إلى بنى قومه، فقد حكمت عليه بأن يحمل على كتفيه صخرة ثقيلة يصعد بها إلى قمة الجبل، وما إن يصل بها إلى هناك حتى تتدحرج هاوية إلى السفح من جديد ويكون عليه أن يعاود الكرة، المرة تلو المرة، كى يصعد بها الجبل. وما إن لمحت روح الشاعر التى انفطرت من فعل الظلم الواقع بالإنسان ـ ما إن لمحت ذلك الذى اغتال براءتها حتى جالت ببصرها فى أرجاء الأرض، وأشهدت على القاتل الدنيا كلها. وكانت هذه شكوى الشاعر الإنسان التى يرفعها إلى الإله.

وهكذا مضى الشاعر فريتاكوس مع جيل الثلاثينيات وكان شعره أقرب إلى يانيس ريتسوس منه إلى جورج سيفيريس. راح فريتاكوس ينشد أعذب قصائده، بلا تشاؤم أو تعاسة أو ندم. وقد تواصلت قصائده، تحمل خصائص فنه، وتؤكد رؤاه الإنسانية. سوف يغتال الشعر، وهذا ما كان فريتاكوس يتوجس منه فى قرارة نفسه. والمتربصون لاغتياله كثيرون. والذى يجب على الأقل أن يبادر إليه الشاعر هو أن يحتج ويفضح ذلك. ولن يكون ذلك على أى حال بالشىء القليل، لأن شكوى الشاعر تسمع فى العالم كله. وفى السنوات اللاحقة تراكمت على فريتاكوس انشغالات سياسية شتى ـ ولكن على حد قول أستاذ الأدب الكبير بجامعة أثينا ديماراس ـ فإن هذه الانشغالات لم تعكر صفاء ينابيع إلهاماته الشعرية، شأنه فى ذلك أيضاً شأن ريتسوس. بل على العكس أصبحت أكثر صفاء وعذوبة لأنها مضت تستمد مياهها من الينابيع اليونانية الأصيلة، ولم تحد عنها بحثاً عن غيرها. وحتى فى مواجهة حركات التطوير والإبداع الأوروبية، استطاعت الحركة الشعرية فى اليونان أن تصمد فى وجه إغراءات الغرب، وكان صمودها هذا أكثر رسوخاً من النثر الذى لم يكن فى اليونان قد بلغ ما بلغه الشعر من شأو بعيد، وتوغل جذوره إلى الأعماق الإغريقية. وقد كتب بذلك البقاء للشعراء الذين أدركوا بحق أن بقاءهم رهين بارتباطهم بجذورهم حتى لو كانوا قد وجدوا فى الشعر الأوروبى على أى حال ما يعينهم على استجلاء ما هو أصيل فى شعرهم القومى، وما هو صالح للإفادة به فى الدفع بشعرهم القومى إلى التجديد والانطلاق دون أن يفقد جذوره ومقومات تفرده وتميزه عن شعر الآخرين. وكان فريتاكوس من ضمن الأسماء التى صمدت باستمساكها بالجذور القومية للشعر اليونانى. ومن ثم كان عطاء فريتاكوس الشعرى عطاء يونانياً خالصاً ومصفى، وقد أعطانا فريتاكوس من دواوين الشعر ما لا يستهان به كماً وكيفاً. وهو ما حدا الأكاديمية الأثينية أن تمنحه جائزتها التقديرية عام ١٩٧٦ وقد لمس النقاد والثقاة فى هذا العطاء "حساً دينياً" جديراً بالانحناء أمامه تقديراً واعتباراً وهذا الحس الدينى لا يرتبط بديانة أو عقيدة دون غيرها، بل هو ترنيمة الإنسان، أياً من كان، فى تحيته وشكره إلى الخالق المبدع الذى ينظر إلى أعمال الإنسان الخيرة ويرضى عنها، تحية وشكر للخالق الذى منحه نعمة الشعر، وحب العدل والخير والجمال وبينها أوثق رباط، واغتيال الشعر هو اغتيال لهذه القيم جميعاً.

ولنستمع إلى فريتاكوس يقول فى إحدى قصائده:

"لو لم تعطنى الشعر، يا سيدى، لما أصبح لى شىء أحيا من أجله. هذه الحقول ما كانت ستصير ملكى.

أما الآن، فأنا سعيد بشجر الزيتون، وبالأغصان تنبثق من حجرى. فتمتلىء راحتى شمساً، وصحرائى أهلاً، وبساتينى عصافير مغردة.

والآن، خبرنى كيف يبدو لك كل هذا؟ أرأيت سنابلى، يا سيدى؟

أرأيت كم هو جميل الضوء الساقط على وديانى؟

ولازال لدى من الوقت متسع يا سيدى! لما ستصلح بعد كل أراضى. يحفر الألم بداخلى، ويتعاظم قدره.

أوزع ضحكاتى مثل كسر من الخبز. ومع ذلك، لا أبدد شمسك هباء، لا ألقى مما تعطينى أى فتات مهما ضؤل. لأننى أفكر فى عزلة الشتاء القادم وبرده. لأن ليلى سيجىء، بل وأضحى وشيكاً، يا سيدى، ويجب أن أكون قد أعددت كوخى قبل أن أرحل مزاراً لرعاة الحب."

أرأيت البساطة والوداعة والبهجة التى يخاطب بها الشاعر ربه؟ أرأيت تلك العذوبة والشجنية فى ذلك الحديث الذى يرفعه الشاعر إلى إلهه، مؤمناً ببديع صنائعه، معترفاً بأنه أعطاه الشىء الذى بغيره ما استطاع أن ينتج سنابل قمح أو شجر زيتون، أو تنبثق الأغصان الخضر من أرضه الصخرية ولا أن تمتلىء راحتاه ضياء وصحراؤه خلاناً وأهلاً، وبساتينه عصافير مغردة ـ وباختصار ما أصبح له شىء يحيا من أجله، وذلك كله، لو لم يعطه "الشعر" الذى كان ولازال عند اليونان أسمى النعم وبه حافظ هوميروس على



سيرة اليونان آلهة وأبطالاً.

إن الفن نفحة إلهية، ومنحة تعطى للإنسان من خالقه، كى يحيل الجدب إلى خضرة، وتمتلىء الدنيا ضياء، والبساتين أغاريد، وذلك بنعمة حب الجمال، فى عبارة أخرى.

ولهذا فهو، أى الإنسان، يجب أن يكون حريصاً على النعم التى يعطاها، ولا يهمل أى فتات مهما ضؤل منها.

هذا كله ما يترنم به فريتاكوس فى عطائه الشعرى. والذى يجدر الالتفات إليه شدة ارتباط "الشعر" عنده بالحياة، بسنابل القمح، وأشجار الزيتون، بالأغصان التى تنبثق من الحجر، بأغاريد الطير، وفاكهة البساتين. وليس هذا الارتباط بهذه الأشياء لذاتها، بل هو ارتباط بالعمل الإنسانى الذى يجعل الأرض تنتج المحاصيل والثمار، أى أن ارتباط الشعر عند فريتاكوس هو فى حقيقته وجوهره ارتباط بالإنسان الذى ينتج الخير بمباركة الرب ذاته.

ولتول هذا الحب الذى يترنم به شعر فريتاكوس مزيداً من التأملات، وبعبارة أخرى، أى حب هذا؟ الشاعر لا يتردى فى قصائده إلى الحب الجسدى. كل حب عنده يحاط بهالة من العذرية والصفاء مما يرقى به إلى المستويات التى ارتضاها لفنه، ولم يرض بغيرها بديلاً.

ونتساءل الآن من هى الحبيبة فى شعر فريتاكوس. يقول فى قصيدة بعنوان "لولاك":

لولاك ما وجد الحمام ماء ليرتوى
لولاك لما فجر الله النور فى الينابيع.
تتناثر الكلمات فى مهب الريح زهوراً ورياحين
وفى حجرك من السماوات مطراً تجلبين،
ويتقاطر الضياء
ويجلل هامتك قمر من العصافير.

وسوف نرى فى هذه القصيدة امتداد لمفردات فريتاكوس التى رأيناها فى قصيدته "لو لم تعطنى الشعر، يا سيدى" كلها مفردات من أرض الواقع لكنها صعدت إلى مستويات روحية عالية: الحمام، الينابيع، الريح، الزهور والرياحين، المطر، والضياء، والقمر، والعصافير، وغيرها كثير حفلت بها قصائده. كائنات صغيرة، تحيط بالإنسان، وتشاركه الحياة، وأيضاً تساعده على استلهام المستويات الأخرى للحياة ذاتها، التى يعنى فريتاكوس أن يصعد إليها بشعره وقد نفخ فى هذه الماديات الصغيرة، من روح الشعر، فارتقى بها - من خلال حب من نوع خاص - إلى وجود تتحالف فيه مصائرها بمصائرنا، وبذلك تتقارب فى شعره عناصر الطبيعة، وتصبح الأشجار على سبيل المثال، بلا افتعال أو تصنع بشراً، والينابيع نوراً، والكلمات زهوراً ورياحين. لقد جرب الشاعر، كما يقول فى "مرثيته" على لسان الشجر كل أوجه النشاط فى عصره "معتمداً على الكلمات أحياناً وأحياناً على الأحلام".

هذا أسلوب فريتاكوس، وهذا عالمه، بلورى، نورانى، يستقى على أى حال من الطبيعة مفرداته. وليس هذا بقاصر على فريتاكوس، فكثيرون من الشعراء شرقاً وغرباً، قديماً وحديثاً، استخدموا موجودات الطبيعة مفردات لخطابهم الشعرى، ولكن الحق يقال، إن فريتاكوس فى استخدامه لتلك المفردات يتصف بصوفية ترقى بقصائده إلى مستوى الترانيم الدينية - وما هى على أى حال بدينية - وإن شئنا المزيد من الانضباط والدقة فهى أشبه بالنجاوى التى تقرب الإنسان من الله كثيراً.

ومن كان ذاك الذى نلتقى بنجواه فى قصيدة فريتاكوس "مرثية"؟ كان شجرة عجوزاً، ورأى أن الكثير مما جرب سيدينه الزمان، ونلمس هنا ذلك التلاحم بين الإنسان والطبيعة فى الخطاب الشعرى للأديب اليونانى، فلو أن "شجرة الطبيعة" أو "شجرة الليل" كما ينزع شاعرنا الكبير صلاح عبد الصبور إلى وصفها فى خطابه الشعرى، تتحدث بلسان البشر، لما جاءت كلماتها إلا على ما نطق بها إنسان فريتاكوس، وهو لم يكن قط بالإنسان المحلى، وقد عرف فريتاكوس من خلال أدبه، ونضاله السياسى، بعالمية الميول والفكر. إن الشىء الذى لم يفهمه الإنسان - الشجرة، لماذا مضت تتراكم بداخله "طبقة صلبة من الآلام"، شىء يشبه منجماً من فحم الخشب، أى أن طبقة الآلام هذه التى مضت تتراكم بداخله كانت من ذات كيانه، فالخشب يتراكم بأعماقه فحماً، ثم ينبت بداخله زهر أسود يقطر ألماً.

هكذا الإنسان إذن، يشب شجرة، لا تعرف على أى حال أى أغصان بداخلها ستتجدد وتعد بزهر وأوراق خضراء، تدخل الشجرة - الإنسان تجربة تلو تجربة، فيبين لها أن الكثير مما جربت سيدينه الزمان. ولكن ربما بعد فوات الأوان، فقد أضحى الشاعر الأسيان عجوزاً، وما عاد يستأهل منا سوى مرثية.

وهذه المراثى هى أفضل ما بإمكان الشعر أن يفعل، فالشعر حب للناس مكين، حتى لو أخفق فى أن يعجن الطين الذى أحبه بضياء الشمس، ويصنع من ذاك الطين - الذى أدرك متأخراً أنه كان بحاجة إليه - يصنع نوعاً جديداً من الإنسان يقيمه على قمة جبل الأحزان شامخاً.

ولسوف يستوقفنا فى شعر فريتاكوس على الأخص تلك الأثيرية فى التعبير، مع ثراء المحتوى الشيئى، فقد حفلت قصائده بمفردات عديدة من الطبيعة أو بعبارة أدق من "دنيا الله"، بل هى جلها مفردات طبيعية. البستان، الشجرة، فحم الخشب، الزهور، والأطيار، والنحل، والفراشات الملونة، "والبرقوق الذى يروق للأطفال" و"البرتقال الذى يروق للملائكة".

كان الشاعر أول الأمر، وهو الشجرة التى مرت بشتى التجارب وضربت العديد من الأنشطة التى اجتازتها الإنسانية - كان الشاعر أول الأمر لا يريد الإنسان إلا قوياً شامخاً، وما كان يرضى لخشب الشجرة التى كانها إلا أن تصبح خزاناً عند مسقط من مساقط عصرها. ومن ثم كان يهم فى كل مرة يرى كرسياً أو منضدة أن يهوى على مثل هذه الأشياء الصغيرة بقبضته محطماً لكنه لا يلبث كل مرة بحس الشاعر الحكيم أن ينكص عن ذلك. لماذا يفسد مثل هذه التحف الصغيرة البديعة؟ ويقول: ما ذنبها إن كانت قد ولدت ضعيفة لا تقوى على فعل الكثير؟ إنها على الدوام ستظل فى دنيا الله المخلوق الصغير - ستظل على أى حال تحفة من تحفه البديعة. وكم يصدق ذلك على الإنسان الذى صنع من طين، ولكنه يتراوح فى بنائه بين الجبال الشوامخ والعشب الرقيق الضعيف المسجى عند سفح هذه الجبال، ولكن ذلك لا يقلل من شأن تلك المخلوقات الصغيرة التى لا تقوى أن تفعل الكثير، إذ ستظل على أى حال بدورها تحفة من تحف الخالق البديعة.

قال الإنسان إنه سيصلح البستان. كان يقول "يا شمسى" ويحفر، حتى ارتطم معوله بحافة الليل الذى كان قد هبط، فتسمر، وظل فى مكانه هناك، ها هى مرثية الإنسان تتطرق إلى الموت الذى يمثل خاتمة مطاف للإنسان، ونهاية لطموحاته ومشاريعه الكبيرة.

كتبت الشجرة العجوز حياتها، وسلمت أوراقها، هو على أى حال قد فرغ. كتب حياته على الورق. وقع على ما كتب ثم نظر إلى البحر وإلى الجبال، وانصرف، يبحث عن مكان هادىء ينام فيه.

ويا للإنسان، روحه مفرق طريق غريب، ملىء بالطين المقيت. يزرع أشجاراً، وتمر الديناصورات، وتمضى بالأشجار بين أنيابها. بعد ذلك بكثير أدرك أنه كان بحاجة إلى هذا الطين. ولا يهم أن أخفق بسبب ذلك الطين.

ها هى قيمة الإنسان وقدره تبلورهما "مرثية" فريتاكوس فى بضع كلمات أخيرة، تقطر شجناً نبيلاً:



"مثل موجة تمزق قلبها عند صخرة عالية،
لمع ـ لمع المصير الإنساني ـ لحظة ثم حل الليل محله".

والوجود لا يدرك فحسب بالعين والحواس الأخرى، ولا بالعقل وحده، بل يدرك أيضاً في الخطاب الشعري لفريتاكوس بالحلم والخيال باعتبارهما مكملين للعقل، إن لم يكونا، يسبقانه ويتجاوزانه في بعض الأحيان أيضاً، محتى أكثر الحقائق التي توصلت إليها علوم الإنسان وتقنياته راودت خيالات الإنسان قبل إدراكها بالعقل فيما بعد. ولنر فريتاكوس في "مرثية" للإنسان ـ إن لم يكن يصح بشأنها عنوان "تحية للإنسان" أيضاً ـ يقول. إن "الشجرة العجوز" جرب معتمداً على "الأحلام" تارة وعلى "الخيال" تارة أخرى بعض أوجه النشاط في عصره، ويشير إلى "الملائكة العابرة في الصباح" وهذا محض خيال بطبيعة الحال. ثم يزيد الأمور إفصاحاً فيقول في المقطع الخامس من مرثيته "يريد أن يتخيل العالم ـ هذا العالم تماماً ـ كما كان آنذاك. يريد أن يتخيله ممسكاً رأسه بين يديه، مملوءاً بالذكريات والشمس والنغمات "ولا يثبط من همته في ذلك إطلاله على حيث تصطخب وتمور الهاوية المظلمة، أي مهاد الموت، بل ربما كانت تلك الهاوية التي تمحو في الإنسان عندما ينزل إليها الإنسان كل إدراك، أو تذكر، أو خيال، هي التي تزيد الإنسان نهماً إلى الخيال كي يستبقي ولو عبثاً ذكريات الأيام الخوالي." عندما كان يجري في الغرف الفسيحة، ذات النوافذ التي تجعلك تظن أنها الأفق، متعقباً فراشة دقيقة ملونة، تحس بنورها في ذلك البيت برحابة السماء، أو مقتفياً أحد الأطيار كان يزوره ليس في وقت محدد بل حينما شاء ـ ويطوف مثل ملاك صغير في أرجاء الغرف.".

وإذ نشير إلى ميل الشاعر إلى الأحلام وسكونه لها، إلا أننا نشير أيضاً وبقوة أيضاً أن قصائده قد خلت من الكوابيس التي حفل بها الشعر الحديث بتأثير "السيريالية" على الأخص التي لم يكن فريتاكوس من الموالين أو الميالين لها. بل إننا نعجب بذلك الاستسلام والاستكانة التي يرتضي بها فريتاكوس الموت فهو بداخله إيمان عميق توارثه عن أجداده الإغريق، وأيضاً مما سرى به في الشعر الشعبي، والديانة المسيحية. ولنستمع تأكيداً لذلك في "مرثيته" قوله "بعد ذلك بكثير أدرك أن كل ما حدث كان حسناً إن حدث، وأنه ـ حمداً لله ـ عاش من العمر ستين، وفعل أفضل ما كان بالإمكان أن يفعل: أحب الناس حباً شديداً" وفي ختام قصيدته بلا هلع أو ندم أو أنين يصور الإنسان الذي يموت بأنه "مثل موجة تمزق قلبها عند صخرة عالية، لمع لحظة ثم حل الليل محله" وفي قصيدة "لو لم تعطني الشعر، يا سيدي" يقول في هذا المقام بكل بساطة وبلاغة وإيمان "لا ألقى مما تعطني أي فتات مهما ضؤل، لأنني أفكر في عزلة الشتاء القادم وبرده، لأن ليلي سيجيء، بل أضحى وشيكاً يا سيدي، ويجب أن أكون قد أعددت كوخي قبل أن أرحل كنيساً لدعاة الحب".

لغة وإن جاءت شديدة الخصوصية وترقى إلى مستوى السهل الممتنع، إلا أنها خلت من التغريب، والمحسنات البديعية، يشعر القارئ أمامها بأنه في حضرة صديق ودود لا يستعلي عليه ولا يشعره بأن بينه وبين فهم الشعر فراسخ وأميالاً، بل يكاد المستمع يشعر بأن ما يقال له هو المستكن بأعماقه هو أيضاً، وكل ما جاء الشاعر إليه به، هو إيقاظ المعاني والنغمات والإيماءات التي كانت بانتظار الشاعر أن يجيء ويطرق بابه ليهمس له بها. وهذا على أي حال من علامات الجودة في الشعر الحديث. ومثل الصانع الأريب الذي يخفي أدق أسرار صنعته وراء مظهر يبدو للعيان بسيطاً ساذجاً يحقق فريتاكوس ارتجافاته الشعرية المدهشة بزهد مفرط في الكلمات، ومن خلال أشياء مألوفة للغاية. إن الشعر بالنسبة لفريتاكوس حالة من الوجد والتبتل والعبادة. وقد كان أصله الريفي وعمله في الحقول ذا انطباع على العالم الشعري لفريتاكوس، ولكن الشعر لم يكن على أي حال معادلاً موضوعياً لحياته، بل كان صلاة، لم يرتض عنها بديلاً وعندما لوحت له الدكتاتورية في اليونان بالإغراءات بينما رأى اغتيالهم للشعر آثر منفاه الاختياري لعدة سنوات قضاها متنقلاً متخبطاً في بلدان أوروبا متحملاً ضيق ذات اليد وألم البعاد عن الوطن. ولكن رغم كل شيء فقد انسابت البساطة ـ التي هي طبع متأصل وليست تطبعاً في حياة فريتاكوس وشعره. وقد ربطت بين الشاعر وبين الناس علاقة حب وثيق. وهو يقول في قصيدة له بعنوان "اجمع الفتات المتساقط": "خذ أي طريق تشاء.. اصعد إلى أية قمة. اسأل أية شجرة تحلو لك. لا يبهرك النور فتنسى نفسك. هل تسمع؟ تعال!" وهو حب ليس بالكلمات بل بالأفعال حيث يقول في مطلع قصيدته تلك "أني اجمع الفتات المتساقط كي أرسل إليك قليلاً من الخبز. أجمع بيدي المكسورة ما بقي من الشمس، كي أرسله إليك كساء. فقد علمت أنك تشكو من البرد." ولكن هذا الحب أيضاً كان رباطاً يصل بينه وبين الكون، بل بينه وبين الله سيد الكون كله.

وبعد ذلك الحب، كان فريتاكوس على الدوام متفائلاً صامداً، وهل ثمة مكان لليأس أو الخوف في شعر بهذه الطلاوة والضياء؟

---

* ولد نيكيفوروس فريتاكوس عام ١٩١١ في ماني بالريف اليوناني وتوفي بأثينا عام ١٩٩١ وقد أمضى سنوات صباه بالريف حيث ولد واشرب بطلاوته ونقائه. وجاء إلى أثينا للدراسة، لكنه ما لبث أن اضطر إلى ترك دراسته ليمتهن مهناً مختلفة تنقل بينها سعياً وراء لقمة العيش نظراً لظروفه المعيشية الصعبة.

وقد اشترك في الحرب اليونانية الإيطالية عام ١٩٤٠ وانضم إلى صفوف المقاومة ضد الاحتلال النازي لبلاده. وفي عام ١٩٥٤ اختير عضواً في المجلس المحلي لمدينة وميناء بيريه. وقد منح جائزة الدولة في الشعر مرتين الأولى عام ١٩٤٠ والثانية عام ١٩٥٦. ثم منحته الأكاديمية الأثينية جائزتها التقديرية عام ١٩٧٦. كما اختير عضواً بها عام ١٩٨٧. وقد ترجمت أعماله إلى عديد من اللغات الأجنبية، وعلى وجه التحديد إلى ما يربو على ثلاثة عشر لغة.

ويعتبر عطاء فريتاكوس الشعري أنشودة للسلام والإنسانية مع الحفاظ على البعد اللازم بين الفن والسياسة. ويتميز شعره بموسيقيته الرهيفة، وصنعته المتقنة بالإضافة إلى معانيه العميقة. وقد تنوعت أعمال فريتاكوس الأدبية بين الشعر والنثر مع غلبة الشعر حيث له ما يزيد على ثلاثين ديواناً منها "ظلال وضياء" عام ١٩٢٩ و"شكاوى الإنسان" عام ١٩٣٥. و"رحلة رئيس الملائكة" عام ١٩٢٨، و"السيمفونية الطولية" عام ١٩٤٤، و"رسالة إلى أوبنهايمر" عام ١٩٥٤، و"سيرة ذاتية" و"أعمق أعماق العالم" عام ١٩٦١، و"احتجاج" عام ١٩٧٤، و"أغنيات للشمس" عام ١٩٧٤، و"بروميثيوس أو لعبة ذات يوم" عام ١٩٧٨، و"الصلاة عند سفح الأكروبول" عام ١٩٨١، و"الكوكب المميز" عام ١٩٨٣ وغيرها. كما أن له أربع روايات هي: *"الصبي العاري"* عام ١٩٣٩، و"الحمل" عام ١٩٤٥، و"أمام النهر ذاته" عام ١٩٧٢، و"الألم" عام ١٩٨٩، وله دراسة نقدية ضافية عن الأديب اليوناني الكبير "نيقوس كازندزاكي" صدرت عام ١٩٥٩ ويسأل فريتاكوس عن عطائه الأدبي فيقول: "الشعر في قلبي غصن زهرة في كوبة ماء. تسكب عليه الشمس ضياء، فيمتلئ أطياراً تغرد أيها السلام باسمك.".



خطبة بريكليس الجنائزية
فى رثاء شهداء الحروب البيلوبونيسية

ترجمة وتقديم : د. محمد حمدى إبراهيم

أولاً: مقدمة عن محتوى الخطبة الجنائزية وأهميتها:

يدور الكتاب الثانى من تاريخ **ثوكيديديس** حول الهجوم الليلى الذى شنه الطيبيون على **بلاتيا**، وحول أول غزوة قام بها تحالف دويلات **البيلوبونيس** ضد إقليم **أتيكا**، وكل من الإجراءات الدفاعية والهجومية التى اتخذها **بريكليس** إزاء ذلك. يلى هذا سرد **للخطبة الجنائزية** epitaphios logos للزعيم **بريكليس**، وهى الخطبة التى يرثى فيها شهداء العام الأول ٤٣١ ق. م. من **الحروب البيلوبونيسية**، وهى الحرب الضروس التى دامت حتى عام ٤٠٤ ق. م. بعدها نجد وصفاً للطاعون الذى استشرى فى مدينة **أثينا** وأنهك قوتها، ثم شرحاً لسياسة **بريكليس** ووصفاً لحصار **بلاتيا**، والانتصارات التى حققها **فورميو**، زميل **بريكليس**، وغير ذلك من الأحداث التاريخية. ولقد دارت كل هذه الأحداث التى احتواها الكتاب الثانى خلال سنوات ثلاث فقط من **الحروب البيلوبونسية** (أى من عام ٤٣١ - ٤٢٩ ق. م.).

ولقد بدأ الصراع بين **أثينا** وإسبرطة منذ أيام **ثيميستوكليس** الذى دأب على انتهاج سياسة معادية لإسبرطة، ومن بعده حاول كل من **أرستيديس وكيمون** اتباع سياسة ترمى إلى مهادنة إسبرطة وتجنب الحرب معها: إلا أن هذا الاتجاه قوبل بنفور من إسبرطة مما خلق حالة من الاستياء والسخط ضدها فى مدينة أثينا. ولقد أدى هذا الوضع المتوتر إلى عقد حلف بين أثينا وأرجوس عام ٤٦١ ق. م. وبعد ذلك بسنوات بدأ نجم **بريكليس** يسطع فى سماء السياسة الأثينية، عندما بدأ نشاطه باتباع سياسة استراتيجية دفاعية هدفها الوقاية من الغزو الإسبرطى. وبمقتضى هذه السياسة الدفاعية كان على أثينا أن تتجنب الاشتباك فى حرب برية مع إسبرطة قدر الإمكان، وأن يترك سهل **أتيكا** أمام الغزاة كمنطقة واقية يتم فيها استيعاب الغزوات التى تشنها إسبرطة على أثينا؛ فى الوقت الذى كان الاستعداد فيه يجرى على قدم وساق لتطوير الأسطول الأثينى وتدعيمه، كى يتمكن الجيش الأثينى بواسطته من مباغتة العدو فى عقر داره، عن طريق إنزال القوات المحمولة بحراً إلى سواحله.

وكان **بريكليس** يأمل أن تؤدى هذه الإجراءات إلى إضعاف إسبرطة وإنهاك قوتها، ويأمل فى الوقت نفسه أن تتمكن أثينا من تعويض خسارتها، المتمثلة فى إتلاف محاصيلها بسبب الغزو المستمر والحصار، بحيث تضطر إسبرطة فى نهاية الأمر - أمام الصمود الأثينى - للتخلى عن سياستها العدوانية؛ ومن ثم تسعى لنبذ الحرب. ولا جدال أن مثل هذه الخطة بطيئة المفعول كما أنها تستغرق وقتاً ليس بالقصير من أجل تنفيذها، لكنها قد تصبح ناجعة على المدى البعيد، وإن كان ذلك رهناً بقدرة أثينا الدفاعية



وتمكنها من التحمل والصمود. وبحلول عام ٤٣١ ق. م. استطاعت أثينا أن ترسل للحرب أسطولين: أولهما قوامه مائة سفينة تحت قيادة **كاركينوس**، تم تعزيزها فيما بعد بخمسين سفينة من جزيرة **كوركيرا**؛ والثانى مكون من ثلاثين سفينة تحت إمرة **كليوبومبوس**. وتمكن هذان الأسطولان من تخريب سواحل العدو ونهبها، ومن احتلال عدد من مراكزه الساحلية، وقهر القوات الدفاعية المتمركزة هناك. غير أن الأثينيين تجنبوا الدخول مع العدو فى معارك ذات قوات كبيرة العدد، وبفضل هذه الخطة الاستراتيجية تمكنت القوات الأثينية من الاستيلاء على **كيفالّنيا** بغير أن تخوض حربا تستحق الذكر.

وبعد هذه الحملة البحرية الناجحة ألقى **بريكليس خطبته الجنائزية المشهورة** التى رثى فيها شهداء هذا العام من **الحرب البيلوبونسية**، وشرح **بريكليس** فى هذه الخطبة وجهات نظره فى **الديمقراطية الأثينية**: فأوضح أن السياسة التى انتهجها خلال فترة عمله فى القيادة الحاكمة، هى سياسة كان من الطبيعى أن تتبناها مدينة أثينا، بحكم موقعها ودورها ومكانتها بين الدويلات الإغريقية؛ وهى سياسة نابعة من واقع الشعب الأثينى، وتعتبر انعكاسا لطبيعته، حيث إنها مؤسسة على وجهات نظر صائبة فى الحياة وعلى فلسفة يؤمن بها الأثينيون. ومع ذلك فقد تعرضت سياسة **بريكليس** - سواء فى الداخل أم فى الخارج - لكثير من الهجوم والنقد، كما اتهم هو نفسه بإفساد الجماهير، لأنه خصص مكافآت لشاغلى الوظائف العامة فى الدولة، وأجوراً للمحلفين نظير حضور جلسات المحاكم. ومما يدل على المعارضة الشديدة التى لقيها **بريكليس** أن **دامونيديس**، السياسى الفيلسوف، قد حوكم ثم نفى من أثينا، لأن **بريكليس** - فيما يُظَن - قد استعان به فى رسم سياسة أثينا الخارجية. وأيا كان الأمر فقد كان **بريكليس** أهم شخصية سياسية ظهرت فى أثينا مهما اختلفت حوله الآراء، كما أنه بلغ أوج شهرته خلال عامى ٤٣١ - ٤٣٠ ق. م. أما عام ٤٢٩ ق. م. - وهو العام الذى توفى فيه بريكليس - فيعد نقطة تحول كبرى فى تاريخ أثينا السياسى والحضارى معا، ومن المصادفات العجيبة أن يكون هذا العام هو نفس العام الذى ولد فيه الفيلسوف **أفلاطون**.

ولم يكن هدف **بريكليس** فى خطبته من الإشادة بأثينا، وإظهار أن لها القدْح المعلَّى على إسبرطة، هو مجرد تملق مشاعر الجماهير أو نيل الحظوة لديهم، بل كان غرضه الأول هو إقناعهم بأن حياة أرغد وأسمى تنتظرهم، إذا ما تبنوا السياسة التى أشرفت القيادة السياسية بزعامته على رسمها ثم على انتهاجها. ومن الواضح أن **بريكليس** كان يعتقد أن **الديمقراطية**

الأثينيـــة يمكن أن تظل مـزدهرة، لو أنهـا ظلت داخل نطاق الاعتـدال ولم تجنح إلى التطرف. كـمـا أنه دافع عن مـبـدأ تخصيص مكافآت للقائمين على الوظائف العامة فى عـهـده، فأوضح أن كل مواطن - أيا كان موقعه - مطالب بأن يكرس كل مواهبه وقدراته لصالح الدولة ومن أجلها، ولابد للدولة بدورها - فى مقابل ذلك - أن تقدم له البرهان الكافى على أنها ترعاه وتهتم بمصالحه.

ويربط **بريكليس** فى **خطبته الجنائزية** ربطاً وثيقاً بين السياسة والثقافة، حرصاً منه على أن يظل رجال السياسة بمنأى عن الغوغائية، وعلى أن يتخلص المواطنون من النزعة الانعزالية ومن النظرة الإقليمية الضيقة. ومما يدل على حصافة **بريكليس** وبعد نظره فى هذا الصدد، أنه ركز على ضرورة وجود هذا الارتباط الوثيق، على حين جنح **كليون**، الزعيم الديماجوجى الشهير، إلى أن أفضل ما يمكن لمواطن أن يتحلى به، هو أن يجمع بين نقص المعرفة amathia **والالتزام بالاعتدال وضبط النفس** sophrosynê . ولقد انحاز **أرستوفانيس**، الكاتب الكوميدى الساخر، لوجهة نظر **بريكليس** بينما هاجم رأى **كليون** وسخر منه بشدة. ثم يتحدث **بريكليس** بعد ذلك عن ضرورة اهتمام الفرد بقضايا وطنه العامة، ويفرق فى هذا الصدد بين طائفتين من المواطنين، يرفض هو موقفهما من هذه القضايا العامة: فيطلق على المواطن غير المكترث بقضايا الدولة والذى يمثل الطائفة الأولى، كلمة apragmôn، بينما يسمى المواطن العزوف عن الاهتمام بالسياسة أصلاً والذى يمثل الطائفة الثانية، كلمة achreios.

غير أن **بريكليس** لم يكن يهدف من وراء ذلك إلى مطالبة المواطن بأن يكرس كل وقته من أجل الدولة، بل إنه يفاخر - على العكس من ذلك - بأن الأثينى الحق هو الذى يخصص حيزاً من وقته - ليس بالقليل - لشئونه الخاصة ولاهتماماته الأسرية. وفيما يتعلق بصلات أثينا بالدويلات والممالك الأخرى، يخبرنا **بريكليس** بأن أثينا تؤسس صداقاتها مع الآخرين على أساس أن لها اليد العليا فى العطاء والعون ، والإحسان إلى حلفائها وليس العكس، وهو مبدأ بنت عليه أثينا إمبراطوريتها منذ البدء. ثم ينتقل من هذا إلى القول بأن أثينا لا تضع قيوداً على حركة الأجانب الموجودين على أرضها، كما أنها لا تغل من حريتهم فى التنقل أو المعرفة أو المشاهدة تحت أى زعم .

ثم يشيد **بريكليس** بالنظام الديمقراطى الأثينى الذى يحظى فيه كل فرد بحق متساو فيما يخص مصالحه الشخصية، والذى يختار فيه الفرد للمناصب العامة بناء على مزاياه وفضله وليس بسبب مستواه فى المجتمع. ثم يثنى على شجاعة الأثينيين، وبسالتهم فى ميدان القتال، وتفوقهم على الإسبرطيين حتى فى موطن فخرهم؛ رغم أن الأثينيين لا يكرسون جل وقتهم للتدريبات العسكرية والاستعداد للقتال مثلما يفعل الإسبرطيون. بعد ذلك يوضح أن المواطن الأثينى ليس رخواً بسبب ولعه بالتفلسف أو عشقه للجمال، وأن ما يخجل المرء ليس الفقر بل التقاعس عن الكد والعمل.

وفى الحق أن كل عبارة فى هذه الخطبة تزخر بالمعانى الجليلة والمغازى العميقة، وتحتاج إلى التأمل واستخلاص المغزى وتستوجب المقارنة؛ فهى خطبة لا يفتقر المتحدث منها إلى الثقة بالنفس، ولا إلى العمق الفلسفى، ولا إلى الخلفية الحضارية ذات الجذور الراسخة.

ثانياً: خصائص التدوين التاريخى عند ثوكيديديس:

من العسير على مؤرخ دقيق مثل **ثوكيديديس**، صاحب رؤية تاريخية أصيلة أن يجذب الاهتمام أو يمتع القارئ؛ نظراً لصعوبة أسلوبه وجفاف لغته، وجنوحه إلى التعبير الفلسفى، وتركيزه الشديد الناتج عن رغبته فى اعتصار العبارة اعتصاراً، والتعبير عن حشد من المعانى فى أقل عدد ممكن من الكلمات: وهذا نابع من اهتمامه بترك مساحة كافية للقارئ للتخيل والحكم على الأمور. كما أنه مؤرخ وضع هدفاً له أن يكتب فى تاريخه عن الكيفية التى يمكن أن تصل الأحداث عن طريقها إلى نهايتها، ومن ثم فهو لا يلجأ إطلاقاً إلى الأساليب التى تسود فى عصور الاضمحلال، وهى أساليب ترمى إلى إمتاع القارئ وتتحاشى إزعاجه. من أجل ذلك يحتاج القارئ إلى صبر وأناة لفهم أسلوب **ثوكيديديس** والوقوف على طريقة عرضه، وللتعرف على نسق ترتيبه الحقائق. وهو يخبرنا بنفسه أن هدفه هو **معرفة الحقائق الواجبة ثم الاضطلاع بتفسيرها:**

gnônai ta deonta kai hermêneusai tauta.

لقد وضع **ثوكيديديس** نصب عينيه ألا يمتع بقدر ما يفيد، وألا يسرد بقدر ما يشرح ويفسر. ولكى نقف على مكانة **ثوكيديديس** بين كتاب النثر الإغريق، لابد أن نذكر أن النثر قد شهد فى أثينا خلال الفترة الزمنية القصيرة التى تفصل بين **هيرودوت وثوكيديديس** تطوراً ملحوظاً وسريعاً، تمخض فى نهاية الأمر عن ما يعرف باسم **النثر الأتيكى**، وهو طراز أصبح أنموذجاً يحتذى فى بلاد اليونان كلها. ويرجع جزء كبير من هذا التطور اللافت للنظر إلى ازدهار **الخطابة السياسية** Politikon genos rhêtorikês، إذ أدخل **بريكليس** عادة كتابة **الخطبة السياسية** وإعدادها إعدادا متقناً قبل إلقائها فى **الجمعية العامة**. وكان **بريكليس** يهدف من وراء ذلك - كما أوضح **ثوكيديديس** - إلى أن يضمن التمحيص الواجب والنقاش اللازم لكل قضية، قبل أن يجرى التصويت عليها من قبل الجماهير فى الجمعية العامة. ورغم أننا لا نعرف فى الحقيقة مدى إسهام **بريكليس** فى صبغ هذه **الخطب السياسية** بالصبغة الأدبية، إلا أنه من الواضح أن الديمقراطية الأثينية قد أدت إلى فورة خلاقة وشرارة مقدسة استطارتا نوراً ساطعاً فى العقول، بحيث بات من العسير علينا أن ننسب الفضل فى أمر ما إلى شخص بعينه دون سواه؛ لأن الكل يسهم ويشارك ولا يهتم بأن يتقاضى ثمن الفضل. وعلى أية حال فمما لا شك فيه أن الخطابة السياسية قد غدت - فى هذا العصر - أكثر اقتراباً من الشعر بموسيقاه وإيقاعه عن ذى قبل.

ولقد أفاد **ثوكيديديس** من هذا الازدهار فى مؤلفه التاريخى، إذ خصص أجزاء لا بأس بها منه لمثل هذه **الخطب السياسية**، وشجعه على هذا الاتجاه أنه كمؤرخ يريد أن يحتفظ ما أمكن



بآرائه الخاصة لتبقى فى خلفية الأحداث، تاركاً لقرائه الحكم على الأحداث التاريخية من خلال أقوال صناع القرار من رجال السياسة أنفسهم، ومخصصاً المسرح للشخصيات الرئيسية كى تلعب بنفسها الأدوار المنوط بهم فعلها. وتشكل **الخطب السياسية** بوجه عام ما يقرب من خمس تاريخ **ثوكيديديس**، وهو أمر يدل على أهميتها ويشير فى الوقت نفسه إلى أن مؤرخنا قد استخدمها كوثائق تاريخية.

ولقد اتفق كل من **ديوينسيوس** (الذى عاش فى عصر أوغسطس)، **وهرموجينيس** (الذى عاش فى عصر **ماركوس أورليوس**)، على أن **ثوكيديديس** يجمع بين خاصيتين متناقضتين، هما: الخشونة فى التعبير، والسمو فى الموسيقى التى تبنى بها العبارة؛ وهاتان الصفتان تنتميان إلى خصائص النثر المبكر كما يتمثل فى أعمال كل من **أنتيفون وكريتياس** . وينطبق الأمر ذاته على استخدام العبارات التى تتضمن أقوالاً حكيمة مبنية على الخبرة الذاتية التى تعرف تحت اسم gnômai، والتى ترد بكثرة عند **ثوكيديديس**، والتى من شأنها أن تمنح أسلوبه ذلك السمو الذى أشرنا إليه أعلاه. ومن الصعوبات التى واجهت **ثوكيديديس** رغبته فى إيجاد مفردات تتناسب ومضمون مؤلفه التاريخى، إذ كان **النثر الأتيكى** آنذاك فى طور طفولته، ولم يكن قد تشكل بعد فى لغة أدبية عالية المستوى، وكان لزاماً على كتاب النثر أن يقتفوا، بشكل أو بآخر، خطى **جورجياس** الذى كان يبذل قصارى جهده فى الاستعانة بخصائص الشعر من أجل تعويض جفاف النثر. وفى هذا المقام لجأ **ثوكيديديس** إلى تطعيم النثر السائد على أيامه بإضافة مفردات كثيرة، نهلها من أعمال الشعراء ومن كتاب النثر **الإيونيين**. وهناك فقرات كثيرة فى عمله تثبت أنه قد نهل مفردات كثيرة من كتاب التراجيديا، وأنه طور أو ابتدع كلمات لم تكن مستخدمة من قبل فى **النثر الأتيكى**.

غير أن ما يميز أسلوب **ثوكيديديس** فى الحقيقة - إذا ما ضربنا صفحاً عن الغموض والجفاف - هو قدرته الفائقة على تصوير الأحداث بطريقة درامية، بحيث يجعلنا، نحن القراء، قادرين على تخيلها؛ فهو قادر - كما يوضح **بلوتارخوس** - على أن يوفر لقارئه كلاً من الحيوية فى الوصف والدرامية فى التكوين. **وثوكيديديس** من أكثر كتاب التاريخ مهارة فى إثارة كل من انفعالى **الخوف والشفقة** فى قلوب قرائه، وهما الانفعالان اللذان تستخدمها **الدراما** بغية التأثير فى نفوس المشاهدين. كما أنه بارع للغاية فى إخفاء مشاعره الشخصية وعدم إقحامها على السياق، **فظاهر تاريخه بارد كالرخام بينما باطنه يتفجر بالحياة**. وكاتبنا يتميز أيضاً بأنه يتيح لكل قارئ، بعد أن يعرض عليه الوصف التاريخى أو **الخطبة السياسية**، أن يقوم بنفسه باستخلاص المغزى الذى يريده لنفسه: فعلى سبيل المثال لا الحصر، لم يخبرنا **ثوكيديديس** فى كتابه الثانى، بعد أن قام بعرض هجوم الطيبيين على **بلاتيا**، برأيه أو وجهة نظره إطلاقاً حول هذه الحادثة التاريخية المهمة.



وكانت طريقة **ثوكيديديس** الدرامية تدفعه، فى كثير من الأحيان، إلى عرض الحقيقة التاريخية من خلال وجهتى نظر متعارضتين بشأنها - وهذا شائع فى **خطبه السياسية** - وحتى عندما كان من العسير، استناداً إلى الواقع المادى للأحداث، أن يواجه أحد المتحدثين منافسه، أو يصعب عليه أن يناقشه ويفند وجهة نظره وجهاً لوجه، كان مؤرخنا يجعل أحدهما يجيب على ما يطرح عليه من أسئلة من الآخر، أو يجعله يقوم بتفنيد حجج معارضه، كما لو كان كل منهما يقف فى مواجهة الآخر. وفى كل الأحوال لم يكن **ثوكيديديس** ليعلق برأى شخصى، أو يعقب بوجهة نظر خاصة، بل كان يكتفى بالعرض الأمين لكل ما يدور، تاركاً لنا أن نحكم بأنفسنا على الوقائع التاريخية من خلال كيفية حدوثها. كان **ثوكيديديس** إذن حريصاً على ألا ينزلق إلى التصريح بوجهة نظره الشخصية فى كل أمر، أو إلى إقحامها بغير داع يتطلبه السرد التاريخى للأحداث. كما كان يضع نصب عينيه دائماً ألا يتنكر لموضوعيته، أو يتناسى حياده الذى فرضه على نفسه. فأقصى ما يمكن أن نلمح عنده ضد شخص يكن له الكراهية - مثل **كليون** - هو أن يصف تصرفاته التى تنضح بالمداهنة بأنها تصرفات دبلوماسية. ونحن نحس دوماً أن **ثوكيديديس** جزء لا يتجزأ ولا ينفصل عن مؤلفه التاريخى، وأن نبرته لا تعلو خلاله لتعلن عن نفسها، وأن ذاتيته لا تبدو بحيث تطمس موضوعيته؛ وهو نادراً ما يشير إلى نفسه فنتذكر حينئذ فقط وجوده المنفصل عن عمله. **وثوكيديديس** لا يستنكف أن يذكر أخطاءه دون مواربة، ولا يخجل أن يصرح بها بغير تبرير، وطوال سرده التاريخى يندر أن يتخلى عنه حكمه الصائب، أو يخفت بريق نظرته اللماحة أو ملاحظاته الفاحصة. وهذا هو ما كان يعنيه **لوكيانوس** حينما قال عنه إنه يمتلك: **الحس السياسى الحصيف والقدرة على التفسير**:

synesis politikê kai dynamis hermêneutikê

وبوجه عام فإن أسلوب **ثوكيديديس** يتميز بما نطلق عليه الآن اصطلاحاً **السمو أو الشموخ**، وهو ما أسماه الإغريق -me gethos أو hypsos، وهو ذات الشموخ الذى نلمحه فى أعمال **بنداروس** أو **أيسخيلوس**؛ وأغلب الظن أنه تأثر إلى حد بعيد كذلك بأسلوب **بريكليس** فى خطبه السياسية. وهناك سؤال ملح يطرح نفسه: هل دون **ثوكيديديس الخطب السياسية** بنفس أسلوب قائلها دون تصرف، أم انه أعاد كتابتها مرة أخرى لتلائم مكانها من مؤلفه التاريخى ؟ وفى الحقيقة أن **الخطب السياسية** التى أوردها **ثوكيديديس** فى تاريخه لم تكن هى بذاتها الخطب التى تم إلقاؤها فى مختلف المناسبات السياسية، وذلك نظراً لأن العناصر الأدبية والفلسفية فيها أقوى من العناصر الخطابية. ومن الواضح أيضا أنها كتبت للقراء لا للسامعين، لأن كل نقطة فيها قد تمت بلورتها بحيث ترتفع إلى مستوى البرهان العقلى والحجة الفلسفية. وبالتالى فقد تحولت من خطب **ريتوريقية** ذات تأثير لا يتعدى المناسبة التى تلقى فيها الخطبة إلى **خطب فلسفية** كتبت لتبقى خالدة ضمن سفر تاريخى جليل، تنبأ له مؤلفه بالخلود حينما وصفه بأنه: **ذخيرة ستبقى إلى الأبد**: -ktê ma eis aiei.

ثالثاً: ترجمة خطبة بريكليس الجنائزية " في رثاء شهداء الحروب البيلوبونيسية"

الكتاب الثانى من تاريخ ثوكيديديس

فصل ٣٥

١. إن كثيرين ممن تحدثوا قبلى فى هذا المقام قد أثنوا على من جعل هذه **الخطبة (الجنائزية)** جزءاً من طقوس الاحتفال، حيث إن إلقاءها على أرواح من واريناهم الثرى من شهداء الحروب، أمر ينطوى على النبل والعرفان. ومن جانبى فإن لى أن أعتبر أنه يكفى أن نسبغ آيات التشريف والتكريم فى حفل على صناديد الرجال الذين برهنت أفعالهم على بسالتهم - وهو ما تشهدون الآن الاستعدادات وهى تجرى له على الملأ فى هذا **الاحتفال الجنائزى** - وذلك حتى لا يصبح إيمان الجماهير بشجاعة هؤلاء الرجال رهن فصاحة المتحدث وبلاغته أو (وقفاً على) عجزه عن البيان.

٢. ومن الصعوبة بمكان أن يتكلم المرء بغير حماس فى مناسبة لا يتاح له فيها أن يستوثق حتى من الأثر الذى يتركه التفوه بالحقيقة: ذلك أن السامع المدرك لحقائق الأمور ولم يشبه التحيز، سيجد أن (وصف جلائل أعمال الشهداء) - مهما بلغ - أفقر من أن يعبر عما يعرفه عنهم، أو يفى بما يتمناه لهم. أما غير المدرك لذلك فقد يكون عرضة للاعتقاد بأن (المتحدث) يجنح إلى المبالغة، لو أنه سمع - وهو خاضع لتأثير الغيرة - (وصفاً) لبطولة تفوق طاقته.. أو تعلو على قدرته.

٣. وفى الحق أنه يمكن لجمهور السامعين أن يحتمل عناء الإصغاء إلى **خطب التأبين** التى تم إلقاؤها حتى اللحظة الراهنة إشادة بالآخرين، شريطة أن يعتقد كل فرد منهم أنه بذاته قادر على إنجاز أى من الأفعال التى سمع (الإشادة) بها. لكن الغيرة ما تلبث أن تدب فى قلوب هؤلاء السامعين، فينتابهم الشك، ويميلون إلى تكذيب من يجنح إلى المبالغة، أو يتخطى الحدود الواجبة **(لخطب التأبين)**. ولكن حيث إن أسلافنا منذ القدم قد عدوا هذه (الخطبة) من العادات المحمودة، فإنه يتعين على أن أمتثل لتلك السنة، وأن أبذل قصارى جهدى لتحقيق رجاء كل فرد منكم وتلبية رغبته.

فصل ٣٦

١. وقبل كل شئ سوف أبدأ بأسلافنا: ذلك أنه حق لهم وواجب علينا فى الوقت نفسه نحوهم - فى مناسبة كهذه - أن نسبغ عليهم آيات التكريم ومظاهر التشريف تخليداً لذكراهم. فلقد اتخذوا هذا البلد دوماً موطناً لسكناهم، وبفضل شجاعتهم على مر الأجيال وتعاقب السنين حتى الوقت الحاضر سلموه إلينا حراً أبياً.

٢. وإذا كان (أسلافنا) جديرين بالثناء فإن آباءنا لأكثر استحقاقاً له، لأنهم إضافة إلى ما آل لحوزتهم من (الأسلاف)، أورثونا هذه **الإمبراطورية الشاسعة** التى نملكها الآن، والتى لم يستحوذوا هم عليها إلا بعد مشقة بالغة وكفاح طويل.

٣. والآن فيما يتعلق بما هو منوط بنا إنجازه فإننا، نحن الذين نقف هاهنا ومعظمنا مازال فى شرخ الشباب وعنفوان القوة، قد استطعنا أن نوسع رقعة (إمبراطوريتنا)، وأن نجعل مدينتنا فى جميع الأحوال قادرة تماماً على كفاية نفسها بذاتها، سواء فى وقت الحرب أو إبان السلم.

٤. أما عن مآثر (أجدادنا) فى الحروب، والتى تم عن طريقها اكتساب كل رقعة من أرجاء (الإمبراطورية)، وكذا عن إنجازاتهم التى تمكنا بفضلها، نحن أو آباؤنا، من حماية (إمبراطوريتنا) بحماس منقطع النظير من الغزاة - أجانب أو إغريق على حد سواء - فلن أطلق العنان لنفسى فى الحديث عنها بإسهاب، لأنكم تعلمون قصة ذلك حق العلم.

٥. لكننى قبل أن أمضى قدماً فى الإشادة بمن قضوا نحبهم، أجد لزاماً على أن أشرع فى تفسير المبادئ التى ندين لها بمكانتنا هذه، وأن أوضح على أى نظام سياسى أسسنا عظمتنا، وبمقتضى أية طريقة من طرائق الحياة تمكنا من الظفر بها.

٦. فمثل هذه الأقوال ملائمة فى نظرى كل الملاءمة للمناسبة الراهنة، كما أنها مجدية كل الجدوى، عندما تلقى أمام هذا الحشد الغفير، من مواطنين وأجانب، يصغون إليها بعناية واهتمام.

فصل ٣٧

١. إننا نعيش فى ظل دستور تقصر شرائع جيراننا عن منافسته، لأن نبراسنا هو (استلهام) واقعنا وليس تقليد قوانين الآخرين، ولأن حكومتنا، التى تتركز السلطة فيها فى أيدى الكثرة لا فى يد القلة، تعرف باسم **الديموقراطية**. ووفقاً لقوانيننا، فإن لكل فرد منا نصيب يحظى بمقتضاه بحق متساو فى الحفاظ على منافعة الشخصية، فى الوقت الذى يمكن فيه لكل فرد بارز فى ميدانه أن يختار **للمناصب العامة**، بناء على مزاياه وفضله ويغض النظر عن مستواه فى المجتمع - أياً كان هذا المستوى - فالفقر لا يمنع فرداً من إفادة وطنه مهما كان مغموراً رقيق الحال.

٢. ونحن نحيا فى حرية، سواء فى أمور حياتنا اليومية أو فى شئون حياتنا العامة. وفى نطاق الاهتمامات التى تشغل حياتنا اليومية، قد يحس الفرد منا أحياناً بالغيرة أو الارتياب من أقرانه، لكننا قطعاً لا ننظر بعين الغيظ إلى جارنا، إذا ما سلك فى حياته المسلك الذى يرتضيه لنفسه. كما أننا لا نتخذ لأنفسنا سمت الساخرين المستهزئين، أو ندع ذلك ينعكس على ملامحنا: فرغم أن مثل هذه التعبيرات لا تنطوى على الضر والأذى، إلا أنها تبعث على الاستياء.

٣. وأياً كان الأمر، فبرغم هذا التساهل فى أمور **حياتنا الخاصة**، إلا أننا حريصون أشد الحرص على كبح جماح أنفسنا فى التصرفات التى تمس شئون **حياتنا العامة**: فنحن نبدى التوقير ونلتزم بالطاعة نحو من يشغلون منا **المناصب العامة**. ونبدى ذات الاحترام **للقوانين**، خاصة ما يهدف منها إلى إسباغ الحماية على المظلومين، وكذا **للأعراف** غير المدونة التى يعتبر انتهاكها تصرفاً يجلب الخزى والعار.

فصل ٣٨

١. وعلاوة على ذلك، فقد أفلحنا فى أن نضمن لأرواحنا



ونحصل لعقولنا على فترات من الكثرة بمكان، سواء من الاسترخاء.. أو الراحة من العناء. وذلك عن طريق إقامة الاحتفالات والمهرجانات التى تقدم فيها الأضاحى طوال العام، وعن طريق أناقة منازلنا وتنسيق أثاثها. وإن البهجة التى نجدها كل يوم فى هذه المظاهر لكفيلة بطرد الهم وإبعاد الحزن عن حياتنا.

٢. وبسبب عظمة بلادنا، فإن كل ما ينتجه العالم من منتجات يجلب إلى (دولتنا)، مما ترتب عليه أن خيرات الأقطار الأخرى قد غدت كلها بالفعل خيراتنا، لننعم بها فى أوطاننا سواء بسواء، كالخيرات التى تنتجها بلادنا ولا نعدها غريبة علينا.

فصل ٣٩

١. كما أننا، فى ميادين شتى، مختلفون عن أعدائنا جد الاختلاف، وبوجه خاص فى **التدريبات العسكرية والاستعداد للحرب**: فمدينتنا مفتوحة بإرادتنا للجميع، ونحن لا نقصى عنها الأجانب، ولا نمنع أحداً منهم - فى أى وقت - من معرفة أى أمر أو رؤيته، (لأن جميع ما فى بلدنا) واضح جلى للعيان؛ حتى لو أدى هذا إلى أن يطلع أحد أعدائنا على ما يمكن أن يعتبر بالنسبة له أمراً ذا قيمة أو فائدة. فالواقع أننا نعول فى كل أعمالنا على بسالتنا، أكثر من اعتمادنا على خطط الحرب والخداع. وفى مجال تربية النشء، فإن الشبان (من أعدائنا) يتلقون منذ نعومة أظفارهم تدريباً شاقاً عنيفاً، بهدف اكتساب الشجاعة ومضاء العزيمة، أما نحن فقادرون - رغم أن حياتنا غير مكبلة بالقيود - على تحمل أخطار تعادل، ولا تقل بحال من الأحوال، عن تلك التى يجابهونها.

٢. دليل ذلك أن **الإسبرطيين** لا يجسرون على غزو بلادنا وحدهم، بل (يهاجموننا) مصحوبين بكل حلفائهم، أما نحن..فنهاجم أراضى البلدان المجاورة لنا بمفردنا. ورغم أننا نقاتل على (تراب) أجنبي، وضد قوم يذودون (بأرواحهم) عن ديارهم،إلا أننا نكتسح الشطر الأكبر من جحافلهم بغير مشقة تذكر.

٣. وحتى الآن، لم يجابه عدونا فى ميدان القتال قوتنا مجتمعة، وسبب ذلك أننا نرسل جنودنا براً إلى جبهات كثيرة، فى ذات الوقت الذى نبعث فيه بأساطيلنا (بحراً) لخوض غمار الحرب، ومع ذلك فإن أعداءنا، حينما يتصدون لشطر غير كبير من جيشنا، ويقدر لهم الانتصار عليه، يباهون بأنهم شتتوا شملنا جميعاً؛ وعندما يلاقون الهزيمة على أيدى حفنة (ضئيلة) منا، يزعمون أنهم دحروا من جحافل جيشنا بأسره.

٤. ولا ريب أنه إذا كان هدفنا هو مواجهة الخطر بقلب ثابت جسور، أكثر من مجابهته بالتدريب الشاق العنيف؛ وبما أثر عنا من بسالة، لا عن طريق التسلح بقوانين الشجاعة الصماء.. أو أساليب الطاعة العمياء، فنحن الرابحون حقاً. ذلك أننا لا نستسلم للهم والحزن قبل الأوان.. ولا نتعجل المتاعب قبل وقوعها بزمان. ولكن إذا قدر علينا أن نقابل هذه المتاعب وجهاً لوجه، فإننا نبدى من الشجاعة نفس القدر الذى يبديه أولئك الذين ظلوا دوماً يتدربون من أجلها ويستعدون. غير أن هذا ليس هو الميدان الوحيد الذى استحقت من أجله دولتنا الإعجاب، فثمة ميادين أخرى تجعلها خليقة بهذا الإجلال.



فصل ٤٠

١. **فنحن نعشق الجمال فى بساطة.. ونحب المعرفة بغير ليونة أو طراوة**. كما أننا نتخذ الثروة وسيلة للعمل فى الحياة.. لا موضوعاً للتفاخر والمباهاة. وليس مما يخجل المرء عندنا أن يصرح بفقره، لكن الخجل كل الخجل أن يتقاعس المرء عن طرد شبح الفاقة والمسغبة بالكد والعمل.

٢. وإذا كانت أمور معيشتنا الخاصة تستهلك من وقتنا الكثير، فنحن لا نهمل مع ذلك **شئون السياسة** بحال من الأحوال: فرغم أننا حريصون على تلبية مختلف الاهتمامات.. وتحقيق كافة الرغبات، إلا أن معرفتنا بشئون حياتنا العامة وافية. فنحن وحدنا الذين نعتبر من يضرب صفحاً عن المشاركة فى هذه الشئون (العامة)، شخصاً بلا فائدة ترجى أو قيمة تذكر، لا مجرد إنسان عزوف عن الاهتمام. ونحن على الأقل نتميز بسلامة أحكامنا.. وصحة وجهات نظرنا، حينما لا يكون بوسعنا أن نتوصل إلى آراء سياسية جديدة. كما أننا لا نعتبر النقاش أمراً يعوق تنفيذ الفعل، فما يعوق هو بالأحرى نقص الدراية.. وانعدام وضوح الرؤية، قبل اتخاذ التصرف اللازم بوقت كاف.

٣. وفى الحق.. فإن الميزة التى نحظى بها، على وجه الخصوص، هى أننا لا نقل جسارة عن سائر الأقوام، رغم أننا نفكر ملياً قبل أية خطوة نقدم عليها؛ مع أن الجهل بالنسبة لسوانا سبب للجسارة، ورغم أن الاستغراق فى التفكير والتأمل دافع إلى التردد والإحجام. ولا جدال فى أن أولئك الذين يمكن اعتبارهم عن حق الأشجع روحاً، هم من يدركون بجلاء بلايا (الحروب) وويلاتها (بمثل وعيهم) بنعم (السلام) ومزاياه، وهم الذين لا يحجمون بسبب ذلك عن مواجهة الأخطار.

٤. وفى الفضل أيضاً، نحن جد مختلفين عن الآخرين: **فنحن نكتسب أصدقاءنا بحسن صنيعنا لهم لا بحسن صنيعهم لنا**. ومن يسدى الجميل هو دوماً الصديق الأوفى، لأنه يشعر بالامتنان نحو الشخص الذى أسدى هو ذاته المعروف إليه بنفس سمحة راضية؛ فى حين أن من نال الفضل وتلقى الجميل يكون فى العادة أميل لعدم الاكتراث، لأنه يعلم أن رد حسن الصنيع من جانبه ليس اختياراً بغير مقابل، بل واجب عليه والتزام.

٥. ونحن وحدنا.. الذين نمد يد العون لغيرنا، بصرف النظر عن أية اعتبارات تمس مصالحنا، اعتماداً منا على الثقة التى نلتزم بها صراحة تجاه مؤسساتنا الحرة.

فصل ٤١

١. وفى الإجمال.. فإن مرادى هو القول بأن مدينتنا بأسرها **أنموذج تتعلم منه بلاد اليونان**، وأن كل مواطن بين ظهرانينا قادر - فيما يلوح لى - على تطويع نفسه، عن رضا وطيب خاطر، لمعظم المتغيرات (فى مجتمعه) بكل ما يملك من حصافة رأى وكياسة.

٢. وليس فى قولى هذا نوعاً من التفاخر أو المباهاة بمناسبة هذا الاحتفال، بل الأحرى أنه حقيقة مؤكدة. وبرهانى على ذلك مستمد مما اكتسبناه لوطننا من قوة ومنعة بفضل هذه الخصال

ذاتها.

٣. فمدينتنا - من بين كل المدن القائمة فى عصرنا هذا - إذا ما تعرضت للاختبار، فهى وحدها التى تستطيع أن تثبت أن حقيقتها.. أعظم من شهرتها. وهى وحدها.. التى لا تتيح لعدوها.. مبرراً للشكوى أو الإحساس (بالخزى)، بسبب أنه منى بالهزيمة على يد قوم (خاملى الذكر). كما أنها وحدها.. التى لا تمنح شعبها.. سبباً يلوم به نفسه، (لو أنه كان) يرزح تحت حكم من هم أقل منه استحقاقاً أو أدنى جدارة.

٤. إن الدليل على عظمتنا جلى واضح، لا يحتاج إثباته إلى مزيد من الشهود: **فلسوف نصبح آية هذا العصر وأعجوبة الأجيال التالية**. ولسنا بمفتقرين إلى إشادة بنا.. أو ثناء علينا، سواء من **هوميروس** أو من قبل أى شاعر آخر، قد يثلج شعره صدور الناس برهة من الزمن، ما تلبث بعدها الحقيقة أن تتجلى سافرة، فتفسد انطباع الناس عن الواقع. فلقد أجبرنا كل أرض، وألزمنا كل بحر قسراً، أن يصبح امتداداً (لإمبراطوريتنا) الجسورة؛ وليس هناك مكان يخلو من آثار أفعالنا الخالدة.. أو من مواقفنا الباسلة.

٥. هذه هى المدينة، التى سعى هؤلاء الرجال جاهدين من أجل ألا يحرموا من شرف الانتساب إليها، والتى ذاقوا فى سبيلها كأس الحمام، وهم يخوضون غمار الحرب فى ساحة النزال، والتى يتعين على من بقى منهم على قيد الحياة، أن يبذل من أجلها طائعا كل مرتخص وغال.

فصل٤٢

١. فإن كنت حتى الآن، قد تحدثت باستفاضة وإسهاب عن شئون دولتنا، فمرامى هو أن أبين بجلاء أن لدينا هدفا نناضل من أجله، وهو هدف أسمى وأبعد ما يكون عن منال هؤلاء الذين لا يتمتعون بما نحظى به من ميزات. وغايتى - فى الوقت نفسه - هى أن أعرض الأسباب والحيثيات التى تثبت أن إشادتى هنا بهؤلاء الشهداء كانت أمراً له ما يبرره.

٢. وفى الحق أن ما نطقت به الآن هو أعظم ثناء عليهم، إذ أنهم أضافوا بأفعالهم الباسلة رونقاً وبهاءً على تلك الأمجاد التى أشدت بها آنفاً. وفى الحق أيضاً، أن أولئك الذين يمكن التدليل على أن شهرتهم معادلة لواقع أفعالهم، هم قلة من الإغريق لا كثرة منهم. وفى ظنى أن نهايتهم الفاجعة، سواء حانت وهم فى ريعان الشباب، أو عند دنو الأجل وختام العمر، هى الدليل الناصع على شجاعة الرجال.

٣. وحتى لو كان هؤلاء الرجال قد أسرفوا على أنفسهم، فاقترفوا كثيراً من الآثام، فمن العدل أن توضع البسالة التى أبدوها فى سبيل وطنهم فوق كل اعتبار آخر: **فالحسنات يذهبن السيئات**، كما أن الخدمات التى أدوها للصالح العام.. من شأنها أن تكفر عما بدر منهم من آثام.. وأن تمحو كل أثر (لما قد يوجد) فى تصرفاتهم الشخصية (من أخطاء جسام).

٤. فليس هناك واحد من هؤلاء الشهداء، قد أرقته الرغبة أو أوهنه الطموح، فى أن يستأثر أو ينعم بثراء لا ينضب له معين، لا.. ولم يجفل واحد منهم من الخطر الذى قد يحدق به ويبدد آماله، فيما لو تبدلت حياته يوما، من الغنى واليسر.. إلى المسغبة والفقر. ذلك أنهم أيقنوا أن الثأر من عدوهم غاية يتوقون لنيلها.. أكثر من رغبتهم فى الاستحواذ على متع بعينها. وآمنوا أن هذه هى أنبل الغايات وأشرف المقاصد، وأن سبيل تحقيقها رهن بأمر واحد لا سواه، هو **الانتقام من الأعداء قبل الانغماس فى المتع والملذات**.

٥. لقد تركوا أمر نجاح مسعاهم فى مستقبل الأيام - وهو مصير من الصعب التكهن به - تركوه للأمانى والآمال، ولكنهم فيما يتعلق بواقع حياتهم الراهن، **اعتزموا الاعتماد على النفس وحدها دون سواها**. وفى سبيل تنفيذ هذا الذى عولوا عليه.. اعتقدوا أن الأشرف لهم أن يصمدوا.. وأن يقاوموا.. مهما تكبدوا من خسائر، لا أن يستسلموا بغية إنقاذ حياتهم.. أو النجاة بأرواحهم. إن ما كانوا يفرون منه فراراً هو الخزى وسوء السمعة، ولكنهم فى ساحة الوغى صمدوا فى مواقعهم؛ وما أن أزفت الأزفة وحانت اللحظة التى نسجتها يد القدر لهم، رحلوا عن الحياة، لا عن خوف ورهبة من النزال.. بل فى ذروة المجد وبشجاعة الرجال.

فصل ٤٣

١. هكذا قضوا نحبهم.. **وكان استشهادهم إنجازاً يليق بعظمة وطنهم**. أما نحن الذين كتبت لنا الحياة من بعدهم - مع أن الواجب يفرض علينا أن نبتهل للأرباب، من أجل حياة أكثر أمناً وأقل خطراً - فعلينا أن نوطد العزم على قتال أعدائنا ببسالة، لا تقل بحال من الأحوال عن بسالتهم. وإنى لأربأ بكم،أن يكون حكمكم على الفائدة المرجوة، مستمداً فقط مما سمعتموه منى من كلمات، فأى نفع يمكن أن يرجى حقاً من الإسهاب فى مثل الحديث، إن كانت كلماتى عن أمر تعلمونه حق العلم ؟ ولماذا يتعين علّى أن أعدد مزايا التصدى للأعداء، رغم أنها جلية واضحة للعيان ؟،،،

وإنى أهيب بكم، أن تمعنوا النظر فى **عظمة مدينتنا التى تزداد يوما بعد يوم**، وأن تتعلموا كيف تحبونها.. بل كيف تصبحون لها من العاشقين. وعندما تتبدى أمام أعينكم بكل أمجادها، تذكروا أن المنعة التى تحققت لها.. وأن السيادة التى حظيت بها، كانت على أيدى رجال أوضحوا، بشجاعة منقطعة النظير، أنهم يعرفون واجبهم حق المعرفة؛ وأنهم - إذا ما حانت ساعة النزال - يدركون معنى الشرف عن بصيرة. وحتى لو قدر على (هؤلاء الرجال) أن يفشلوا فى تحقيق هدفهم أو بلوغ مأربهم، فهم لا يدعون وطنهم يخسر بسبب هذا إقدامهم أو يحرم من بسالتهم، بل إنهم يمنحون له هذا (الفضل) عن طيب خاطر، ويقدمونه له كأعظم عطاء يمكن التقرب به إليه.

٢. فهم إذ يبذلون أرواحهم من أجل الصالح العام.. فإنما يحوزون لأنفسهم مجدا لا يشيخ أبداً... ألا إن أشرف القبور طراً ليس ذلك القبر الذى توارى فيه أجسادهم.. بل هو الذى تبقى فيه خالدة على الدوام أمجادهم، كى يتذكرها الناس فى كل مناسبة مماثلة، سواء بالقول أو بالفعل.

٣. **فالأرض بأسرها هى المثوى لمشاهير الرجال**، حيث إن مآثرهم لا تسجل فى وطنهم فحسب نقشاً على الأحجار.. بل إن صيتهم ليذيع أيضاً فى سائر الأقطار، حيث تبقى ذكراهم حية



فى قلوب الرجال، بغير أن تنقش فوق جدار.. أو تدون على أحجار.

٤. فليكن (هؤلاء الشهداء) إذاً أنموذجا لكم.. ومثلاً تحتذونه فى حياتكم. **وتأكدوا أن السعادة تنبع من الحرية.. وأن الحرية تكمن فى الشجاعة.** وعلى ذلك،فلا تلقوا بالاً لأخطار الحرب، أو تهابوا أهوال القتال.

٥. فالتعساء الذين خروا حتى الأذقان فى شقاء لا أمل فى الخلاص منه، يتعذر عليهم أن يبذلوا أرواحهم وهم راضون مغتبطون.إنما يبذل النفس راضياً.. ويجود بالروح طائعاً.. أولئك الذين يجابهون الأخطار،كى لا تنحدر حياتهم - فيما لو امتد العمر بهم - إلى مستوى أدنى أو أسوأ؛ وهم أولئك الذين يحسون بهول الفارق وجسامته،لو أنهم باءوا بالفشل،أو ذهبت مساعيهم أدراج الرياح.

٦. وفى الحق أن الإذلال والامتهان، الناتجين عن الجبن والعار،لأشد قسوة على نفس الإنسان الأبى، وأشد إيلاماً لمشاعره من الموت، الذى لا يشعر (الإنسان) بألمه فيما لو حل به؛ ذلك أن البسالة تلهب مشاعره (فتصرف عنه هذا الألم)، خاصة عندما يشاركه فى حماسه الرفاق من وطنه.. والأتراب من بنى جلدته.

فصل ٤٤

١. هذا هو السبب .. الذى من أجله لا أشعر بالأسى على من فقدوا من بين الحاضرين فلذات أكبادهم.. بل إننى بدلاً من ذلك أعزيهم فى محنتهم.. وأواسيهم فى مصابهم. ذلك أنكم - فى غمرة ما أنتم فيه من مصاب جلل وكرب عظيم - تعلمون أن الحظ السعيد سيكون من نصيب من يحظى بحزن نبيل كحزنكم.. أو ذلك الذى يلاقى موتاً مشرفاً كموتهم: **وأن السعادة (الحقة) هى لمن تعادلت خلال سنوات عمرهم كفة الهناء.. مع كفة الشقاء.**

٢. ورغم ذلك، فإننى أعلم حق العلم أن من الصعوبة بمكان ألا يحس الإنسان باللهفة والحنين إلى هؤلاء الراحلين، خاصة وأنه سوف تذكركم بهم دوماً حظوظ ينعم بها الآخرون فى حياتهم، كما نعمتم أنتم بها من قبل: **فالمرء لا يأسى على غياب نعم حرم منها ولم يحظ بها أو يدرك قيمتها، بل (يأسف) على النعم التى فقدها بعد أن عاش أمداً طويلاً يرفل فيها.**

٣. وأيا كان الأمر، فإن عليكم أن تتجلدوا وأن تلوذوا بالصبر، فهناك لدى البعض منكم - ممن يمتد أمامه العمر، ولا تنقصه القدرة على إنجاب الأطفال - أمل فى أن يحظى بأبناء آخرين.كما أن الأبناء الذين سيولدون فى بيوتكم، سوف يكونون عوناً لكم على نسيان خسارتكم فى أبنائكم الراحلين. وبذلك سوف تكسب المدينة كسباً مضاعفاً: فهى لن تعدم الرجال، وستضمن فى الوقت نفسه أمنها. وإن أى فعل يقدم عليه المواطن، لن يصبح فى واقع الأمر تصرفاً سياسياً مخلصاً لدولتنا الديمقراطية، أو لمبادئنا العادلة، ما لم يكن لهذا المواطن - بمثل ما هو للآخرين - أبناء يبذلون فى سبيل الوطن كل مرتخص وغال.

٤. أما أنتم، يا من تخطيتم فى أعماركم مرحلة الكهولة، فإن لكم أن تعتبروا أنكم قد حظيتم بنعمة سابغة وفضل غامر: **إذ عشتم الشطر الأكبر من أعماركم فى عز وفخار.** وتذكروا أن ما بقى أمامكم من عمر تعيشونه، لن يزيد عن سنوات قليلة: فالتمسوا السلوى لأنفسكم فيما حظى به أبناؤكم الراحلون، من ذيوع صيت وشهرة طبقا الآفاق. فحب الشرف.. هو وحده الذى لا يهرم فى الحياة ولا يشيخ، **وعندما تضعف قوة أجسامنا وتوهنها الشيخوخة، فليس المال** - كما يذهب البعض فى قولهم - **هو الذى يحقق السعادة أو يجلب المتعة، بل الشرف.**

فصل ٤٥

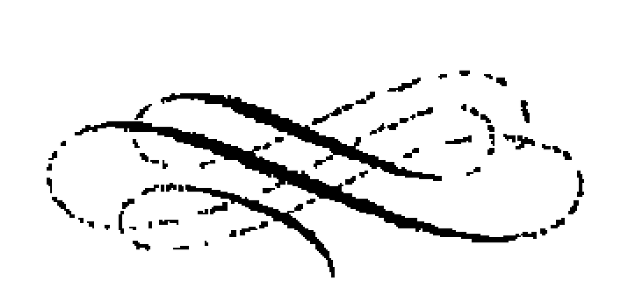
١. وأنتم، يا أبناء الشهداء أو إخوتهم، فإن أمامكم كما أرى مهمة شاقة للغاية: إذ يصعب وجود معيار يمكن الحكم به عليكم بالقياس إلى إنجازاتهم الخارقة، وليس من المعتاد أن يتيسر لكل فرد منكم أن يصل بثنائه عليهم إلى المستوى الذى يعادل (سمو) قدرهم، بل إنه ليهبط فى ثنائه إلى مادون ذلك بقليل. ذلك أن مشاعر الغيرة تستبد بقلوب البشر، (حسداً وغيظاً) من منافسيهم طالما هم على قيد الحياة، ولكن ما أن يزيح الموت هؤلاء المنافسين عن الطريق، فإن الاحتفال بتكريمهم يلقى القبول من الكافة، ويحظى بالرغبة الطيبة من الجميع.

٢. وإن كان لى أن أوجه كلمة لهؤلاء النساء، اللائى سوف يعشن حياة الترمل، عن فضائل المرأة.. فإنه (يطيب لى) أن أجعل كلمتى هذه فى صورة نصيحة موجزة: **ذلك أنه لفخار وشرف لكن لو تعلمن عظيم، لو أنكن التزمتن بالخصال التى تميز طبيعتكن، وتتفق مع جنسكن النسوى: فحرصتن على ألا يتحدث أحد عنكن - قدر الإمكان - إلا بالقليل النادر، سواء مدحاً أو قدحاً.**

فصل ٤٦

١. ها أنذا قد أديت واجبى... فتحدثت بما أمكننى قوله، وبما يتناسب مع جلال الحفل ووقاره. وهاهو قسط من آيات التكريم قد تم بالفعل إسداؤه، فى هذا **الحفل الجنائزى**، (تكريماً) لأرواح شهدائنا. أما فيما يتعلق بما بقى لهم من مظاهر التشريف، فإن الدولة سوف (تلتزم) بأن تضع على كاهلها عبء تربية أطفالهم، وتضطلع بتعليمهم على نفقتها، ابتداء من هذه اللحظة وحتى بلوغهم شرخ الشباب. **فهذا هو التاج المرموق الذى تمنحه المدينة لهؤلاء الشهداء ولذريتهم من بعدهم**، جزاء وفاقاً على ما قدموه لها (فيما مضى) من انتصارات.. **وكلما كانت جائزة البسالة أعظم، فكلما كان إخلاص المواطن لوطنه أقوى وأشد.**

٢. والآن... حالما تفرغون من إبداء مشاعر الحزن المستحقة على ذويكم،ومن ذرف الدموع عليهم، فإن لكم أن تقفلوا أدراجكم عائدين إلى منازلكم.



لوسيدور
(ملامح كوميدية لم تُكتب بعد)

هوجو فون هوفمنستال*
ترجمة وتقديم د. محسن الدمرداش

تقديم:

شهدت فيينا عام ١٨٧٤ ميلاد الأديب الكبير هوجو فون هوفمنستال، الذى بدأ فيها دراساته وتكوينه الفنى. كان والده نمساوياً وكانت والدته إيطالية فأثر ذلك على أفقه الفكرى والفنى تأثيراً كبيراً، فانفتح للخارج بقدر ما انفتح للداخل انفتاحاً شمل آداب إيطاليا وإسبانيا وشيئاً من آداب الشرق، كما شمل عصوراً مختلفة الاتجاهات وفنوناً متنوعة مثل التصوير والموسيقى.

بدأ هوفمنستال الكتابة منذ وقت مبكّر فاشترك فى إصدار مجلة "الصباح"، وقرر أن يعيش للكتابة الأدبية وأن يجتهد حتى يجد طريقه ويكتشف أسلوبه. رفض اتجاهات المذهب الطبيعى دون أن يجد بديلاً له سوى محاولات أدبية رقيقة حالمة مترفة فى شكلها، جائرة فى مضمونها، حتى إن مسرحياته الأولى لتأتى بعزوف عن الحياة واندفاع إلى الموت. ثم تطور حتى إنه عانى من الدنيا المحيطة به، وتألم فى داخله لأحزانها، ووصل إلى الإحساس بها إحساساً صوفياً، فما هى إلا تجلٍّ للذات الربانية.

كانت أعماله المسرحية مختلفة الأنماط، فمنها الكوميديا المقنعة، وفيها المسرحيات التى تدور حول موضوعات دينية ودنيوّية عجيبة، ومنها المسرحيات التى تعيد الحياة للأعمال القديمة، ولكن بإحساس عصرى.

كما كان هوفمنستال شاعراً صادق الإحساس، يفكر بقلبه، ويسمع حديث كل صامت، ويفهم إيماء كل أعجم، فقد أوتى القدرة على الاندماج فى الاشياء، والحياة فيها قبل أن يتحرك لمسافة بالتعبير عنها.

مات هوجو فون هوفمنستال محاطاً بالتقدير فى النمسا وخارجها عام ١٩٢٩ فى روداون قرب فيينا، بعد أن اطلع العالم على أهم أعماله: مثل مسرحيات: الغبى والموت (١٨٩٩)، وموت تسيان (١٩٠١)، والكترا (١٩٠٤)، وكل إنسان (١٩١١)، والبرج (١٩٢٧)، والأوبرا التى وضع ألحانها ريشارد شتراوس "روزنكا فالير" (١٩١٨).

نزلت السيدة مورسكا فى جناح صغير بأحد الفنادق فى وسط المدينة، وذلك فى نهاية السبعينيات، حتى كانت تحمل اسماً ليس بالمجهول أو المشهور لأحد الأعيان، لها ولأولادها ممتلكات، اعتماداً على بياناتها، فى الجزء الروسى من بولندا، لكنها حالياً واقعة تحت الحراسة أو تمت مصادراتها من ملاكها الحقيقين. هكذا يبدو موقفها مزعجاً، لكنه مؤقت، فها هى ذى قد سكنت مع ابنتها البالغة أرابلا وابنها اليافع لوسيدور وخادمة عجوز، فى ثلاث حجرات نوم وصالون بفندق تطل نوافذه على شارع كرنتنر. هنا علّقت، لاستقبال الضيوف، بعض صور كبار العائلة ولوحة نحاسية ورسوم منمنة على الحائط، ووضعت مفرشاً من القطيفة القديمة ذا تطريز رمزى على منضدة مستديرة ذات قدم واحدة، فوقها الأباريق وسلّة صغيرة من الفضة توضح ملامح الطراز الفرنسى فى القرن الثامن عشر. هنا تُسلّم الرسائل وتستقبل الزائرين، وبما أن لديها كماً هائلاً من الاتصالات مع كل الجهات، فسرعان ما تميز صالونها، حتى صار أحد الصالونات غير محدودة الهويّة، ولم يلق "الاعتراف" أو "الرفض" بسبب حدة مقيميّه. غير أن السيدة مورسكا هى دائماً كل شى، لا هى بالفجة أو المملّة، وهى من سلالة متميزة فى الجوهر والسلوك وتتمتع بجمال غير معتاد. هذه الأم التى ما يأتيها أحد بين الساعة الرابعة والسادسة إلا ويجدها دائماً مع مجموعة ما، أما ابنتها فهى ليست دائمة الوجود، وابنها لوسيدور الذى بلغ الثالثة أو الرابعة عشر من عمره فلا يعرفه سوى المقربين.

كانت السيدة مورسكا ذات ثقافة حقة لا تحوى أية تفاهات فى عالم فيينا الشاسع، الذى أقرت انتماءها الغامض إليه دون أن يكون لها معه سوى احتكاك جانبى، كان موقفها "باعتبارها امرأة متعالمة" ذا صعوبة بالغة. بيد أن رأسها قد حوت كماً مشتتاً من المعايشات والإحساسات والضلال والحميّة والخبرات والمخاوف بدرجة جعلت جهدها فى الإمعان فيما تخرج به من الكتب بلا فائدة. حوارها يعدو من موضوع لآخر ويجد معبر انتقال بطريقة أبعد ما تكون عن الاحتمال. يستطيع قلقها أن يثير الشفقة – إذا ما سمعنا حديثها، نعرف دون أن تحتاج هى للإفصاح أنها تعانى من هوس السهاد وقلبها يحترق فى هموم واستنتاجات وآمال خائبة – غير أنه أمر فكه ومثير للانتباه بشكل ملحوظ أن يتم الإنصات إليها، وهى تصل لما تريد دون أى ميل منها إلى التحفظ. كانت باختصار ذات سذاجة ولكن من ألطف الأنواع. امرأة عطوف غير عادية وفى المقام الأول جذابة. لكن حياتها الصعبة، التى ضاقت بها ذرعاً، أدّت بها إلى الارتباك الذى جعل منها وهى فى الثانية



والأربعين من عمرها شخصية خيالية. أغلب أحكامها وتعبيراتها فريدة فى نوعها وذات دقة روحانية كبيرة؛ لكن نتائجها كانت تكون دائماً خاطئة ولا تتناسب مع الآخرين أو مع ما تؤدى إليه معهم من علاقة. فما اقتربت من أحد إلا ويدأ اهتمامها به، ويختل نظامها بالكامل وتتصرف بلا تبصر إذا ما رأت صورة غير تلك المنعكسة بداخلها لأولادها. كانت ترى أرابلا ملاكاً ولوسيدور شيئاً صغيراً حاداً ذا عواطف ضئيلة. أرابلا تفوق عالمها آلاف المرات ولوسيدور يتناسب مع عالمه هذا بتميز كامل. أرابلا فى الحقيقة صورة طبق الأصل من والدها الراحل: متعاظم ومستاء ونافذ الصبر ووسيم، سرعان ما يحتقر الآخرين ولكن احتقاره محجوب بطريقة بارعة، الرجال يحترمونه ويحسدونه، ونساء كثيرات يحبونه على الرغم من جفاف فؤاده. وعلى العكس من ذلك فإن لوسيدور الصغير ليس لديه سوى الفؤاد. وأريد هنا أن أقول إن لوسيدور لم يكن شاباً بل فتاة واسمها لوسيلا. فكرة أن تبدأ الابنة الصغيرة فترة إقامتها فى فيينا وهى مقنعّة، مثلها مثل ما للسيدة موروسكا من ومضات فكرية أخرى، تأتى بسرعة البرق بخلفياتها وتداخلاتها ذات التعقيدات المتميزة. هنا تعود الفكرة فى المقام الأول إلى مناورة مدهشة ضد عم عجوز غامض، لكنه لحسن الحظ مازال حياً ويعيش فى فيينا - كل هذه الآمال والاستنتاجات كانت غاية فى الغموض - وربما اختارت بسببه تلك المدينة لإقامتها. لكن التنكر كان له فى الوقت نفسه مميزات أخرى واقعية تماماً وتحتل مكان الصدارة. الحياة مع ابنة واحدة أيسر منها مع اثنتين مختلفتين فى السن؛ وذلك لأن بينهما حوالى أربع سنوات؛ وهكذا كان تصرفها مع الصغرى. ثم صار من الأفضل الوصول لوضع أنسب لأرابلا، وهو أن تكون الابنة الوحيدة وليست الكبيرة؛ كما يستهدف نوعاً من السياسة التى تؤدى إلى أن "الأخ" الصغير الجذّاب يضيف للكينونة الجميلة نقشاً بارزاً.

بعض الظروف العارضة جعلت ومضات السيدة موروسكا الفكرية لا تستند بالكامل على الخيال فقط، حيث ربطت بطريقة فريدة من نوعها الوقائع والحقائق بما يبديه خيالها ممكناً أو جائز الوقوع. ولقد وجب منذ سنوات تقصير شعر لوسيلا الناعم، حيث أصابتها حمّى التيفود وهى فى الحادية عشرة من عمرها. فضلاً عن هذا كانت لوسيلا ولعة بركوب الخيل مثل الفتيان، وهذا ما كان شائعاً وقتها، حيث ركبت الخيل دون سروج مع صغار أولاد الفلاحين الروس فى مغاسل الدواب. ارتضت لوسيلا التنكر وربما ما سواه، وكانت طويلة البال كما اعتادت اللامعقول بمنتهى اليسر. علاوة على ذلك منحها خجلها الشديد فكرة أبهجتها؛ وهى ألا تظهر فى صالون الضيافة ويبدو تصرفها طبيعياً باعتبارها فتاة شابة. كانت الخادمة العجوز هى الوحيدة التى تعلم السر وتكتمه، وكل من عداها لم يلحظ شيئاً. لم يجد أحد ما يلفت النظر، وذلك لأن الإنسان عموماً لا يستطيع أن يرى ما هو موجود. لم يظهر ما يفضى بسر لوسيلا ما عدا خاصرة رفيعة شابة. إن الأمر فى الحقيقة لم يظهر بعد للعيان، ولا مظنة فيه، ولكن كلما حدث تحوّل تظهر لوسيلا العروس أو بعض من أنوثتها، وتأخذ الدهشة عالمها المحيط بأسره.

فتاة شابة جميلة وأنيقة حسب كل الأذواق، مثل أرابلا، لم تبق وقتاً طويلاً دون كم كبير أو قليل من المعجبين. أكثر هؤلاء أهمية كان فلاديمير؛ شاب ذو جمال باهر، وبخاصة كتفاه الرائعان. لم يتمتع فقط بسعة المال، بل أيضاً بالاستقلال التام؛ فهو يتيم بلا أخوة. كان والده ضابطاً نمساوياً، وأمه كونتيسة من عائلة شهيرة على بحر البلطيق. هكذا تمثلت الزيجة النفيسة فى فلاديمير من بين كل من تطلعوا للارتباط بالشابة أرابلا. كما انفرد بميزة خاصة أخذت بعقل السيدة موروسكا، حيث كان عبر علاقاته العائلية على اتصال بهذا العم الذى يصعب التعامل معه وذى الأهمية ولا سبيل إليه. من أجل هذا العم جاءوا إلى فيينا وصارت لوسيلا لوسيدور. هذا العم الآهل بطابق كامل فى قصر "بولو" بشارع "فالن"، وكان فى صباه متحدثاً، يستقبل السيدة موروسكا بفتور، على الرغم من أنها أرملة ابن أخيه (بالأحرى: حفيد ابن عمه) لم تستطع أن تقابله إلا فى زيارتها الثالثة له، ولم تلق منه بعد ذلك أية دعوة على الإفطار أو حتى على كوب شاى. بيد أنه قد سمح على مضض بأن يأتوه بلوسيدور. لقد صار من هؤلاء السادة كبار السن الذين كرهوا النساء، صغاراً كن أو كباراً. على الرغم من ذلك فإن الأمل ضعيف أن ينال شاب من أقربائه اهتماماً كبيراً منه، ولو لم يحمل الاسم نفسه. لكن هذا الأمل الضعيف كان ذا قيمة لا حدود لها فى وضع بالغ التأزم. ذات مرة زارته لوسيدور وحدها بأمر الأم، لكنه لحسن حظها لم يقابلها، وخرجت الأم عن طورها، وخاصة بعد أن بقى الأمر على ما هو عليه وكأن العلاقة المهمة قد انقطعت، ومن أجل إعادتها صار فلاديمير الآن عبر علاقته المزدوجة بحق رجل المستقبل. ومن أجل تحريك الموضوع تمت الاستعانة بلوسيدور بطريقة لا يكاد يحس بها مخلوق، عندما زار فلاديمير الأم والابنة وأتت المصادفة أن اعجب فلاديمير بالغلام ودعاه بعد أول لقاء إلى نزهة معه ممتطياً صهوة جواده. قبل الدعوة شاكراً بعد نظرة سريعة لأرابلا والأم. هكذا كان ميل فلاديمير لأخى حبيبته الصغير أمراً بديهياً، كما أنه نادراً ما يكون هناك ما هو أجمل من نظرة إعجاب صريحة من عينى صبى لطيف فى الرابعة عشر من عمره.

دائماً ما ازداد انحصار فكر السيدة موروسكا على فلاديمير، مما ذهب بصبر أرابلا، كما هو الحال فى معظم مواقف أمها، وجعلها تبدأ بامتعاض، على الرغم من تقديرها



لفلاديمير، وأن تداعب أحد منافسيه، وهو السيد امفنجر: شاب لطيف من "يترول" ذو أصل مزدوج من الفلاحين والأشراف، غير أنه لم يرد في ذهنها مطلقاً كزوج ليس له مثيل. وما أقدمت الأم ذات مرة باللوم في حياء على أرابلا التي لا تعامل فلاديمير كما يستحق، حتى جاءت أرابلا برد رافض يفوق ما تشعر به من استهانة وبرود تجاه فلاديمير. وفجأة غزا الهوى فؤاد لوسيدور، أو لوسيلا، وتلاعبت بها مشاعر جارفة من الخوف والسخط والألم معاً. أذهلتها اختها أرابلا الغريبة عليها دائماً، وبدت أمامها في هذه اللحظة بشعة، ولم تستطع أن تقول لنفسها إن كانت تحبها أم تكرهها. هكذا صار الأمر كله شقاء لها بلا حدود.

خرجت لتسجن نفسها في حجرتها. إذا ما قيل لنفسها إنها ببساطة تحب فلاديمير، فلعلها لن تدرك هذا. إنها تقوم تلقائياً بما وجب عليها على حين تنسال دموعها ولا تعي سببها. جلست وكتبت خطاب حب متوهج إلى فلاديمير، ليس منها ولكن من أرابلا. كم تبرمت من تشابه خط يدها مع خط أرابلا حتى أجبرت نفسها على أن تتعود على خط آخر قبيح، لكنها ظلت قادرة على الرجوع لخطها القديم. نعم، هكذا تيسرت لها الكتابة، ولم يعبّر الخطاب إلا عن السعادة والصفاء، مما جعله يعارض طبيعة أرابلا تماماً، لكن هكذا كان هدفه وكان واجبه. كان شديد الغموض، لكنه عاد للوضوح بطريقة تعبّر عن انقلاب داخلي شديد. إذا ما استطاعت أرابلا أن تحب باستسلام، سيؤدي هذا الحب إلى انفجار مفاجئ ويوقظها بصفعة، هكذا تستطيع أن تعبر على أية حال بهذه الجرأة والازدراء عن نفسها، عن أرابلا التي يعرفها الجميع. كان الخطاب عجيب، مُرسله غير مبالٍ وبارد العواطف، لكنه بقلم فتاة متيمة باستتار من الصعب اكتشاف حقيقتها. هكذا الحبيب لحبيبته، دائماً كائن لا يُقدَّر. وأخيراً أنه خطاب لرجل يتمناه ويصدّق ما فيه. هنا أسبق الأحداث وأقول إن الخطاب وصل بالفعل ليد فلاديمير. وهذا ما حدث بعد الظهر، على السلم عبر تسلل هادئ ونداء حذر وهمسة من لوسيدور كحوذي منفعل غير ماهر يرتدي أحد جياد حب أخته الجميلة. بالطبع حوى البريد رجاءً عاجلاً حاراً، ألا يغضب إذا ما ظهر فيما بعد في معاملة أرابلا تغير تجاه الحبيب وآخرين. كذلك ضم رجاؤه ألا تؤدي كلمة أو نظرة إلى كشف حبه وشوقه.

مرّت بعض أيام اللقاء القصير بين فلاديمير وأرابلا، التي ما أتت وحدها ولكن دائماً مع آخرين. عاملها كما أرادت، وهي عاملته كما اشترطت. شعر بالسعادة والتعاسة، الآن فقط أدرك أنه يحبها، مما دفعه بشدة لفقدان صبره. أدرك لوسيدور، الذي يركب معه الخيل يومياً ولا يطيب له اللقاء مع سواه، بهجة وتعجب مما يطرأ على مزاج صديقه من تغيّر: نفاذ صبر شديد متزايد، خطاب جديد يميل للرقة عن الذي سبقه ويحوي رجاءً قلبياً مؤثراً، ألاّ يضير بالسعادة المهددة في هذا الموقف المعلّق، وأن ينهي هذه الاعترافات والرد بخط اليد عبر لوسيدور. كل يومين أو ثلاثة يذهب خطاب ويأتي آخر. يعيش فلاديمير أياماً سعيدة، وكذلك لوسيدور. تغيّر النغم بينهما وأصبح موضوع حديثهما لا ينفد. ما ينزلان عن فرسيهما في إحدى الغابات إلا ويسلم لوسيدور خطاباً جديداً، ويبدأ باهتمام ذي رهبة ملاحظة أسارير القارئ. أحياناً ما يطرح أسئلة تكاد تكون غير متحفظة؛ غير أن انفعال الصبي الغارق في الحب، وذكاؤه الذي يزيده يومياً جاذبية ورقة، أخذا بعقل فلاديمير وجعلاه، وهو الكتوم المترفع، يعترف أن من الصعب عليه ألا يتكلم مع لوسيدور عن أرابلا. ها هو ذا لوسيدور يبدو أحياناً كأنه غلام صغير خبيث يعادي الفتيات بدهاء وسخرية. لا يأتي مطلقاً بأمر تافه لأنه يعلم بعضاً مما يمكن إدراجه تحت ما يسميه الأطباء "أعراض غير ظاهرة". لكن فلاديمير، الذي لا ينقصه شعور بالعزة، يعرف كيف يعلمه أن ما لديه من حب يربطه بمثل أرابلا، هو خاص به ولا يقارن بما سواه. هنا تزداد روعة فلاديمير أمام لوسيدور الذي يرى نفسه ضئيلاً لا حول له. يصل حديثهما إلى الزواج؛ هذا الموضوع الذي يؤلم لوسيدور لأنه يحوي اهتمام فلاديمير بأرابلا الحقيقية وليس أرابلا الخطابات. كما يفزع لوسيدور من أي قرار أو تغيير وكأنه الموت؛ فكرته الوحيدة هي إرجاء هذه الواقعة. هذا المخلوق المسكين يبذل ما يفوق الوصف حتى يتمالك توازنه ظاهراً وبطناً في الموقف المتأزم أياماً وأسابيع، وقد فقد قدرته على مواصلة التفكير. ما إن وقعت عليه أعباء إبلاغ العم أمراً، حتى بذل قصارى جهده. أحياناً ما يذهب معه فلاديمير: حيث يستمتع العم غريب الأطوار بألا يفعل أي شيء من أجل الشباب، وحديثه يوضح أن تلك الساعة معه تعني اختباراً قصيراً لكنه مرهق بحق للوسيدور. لا يجثم على صدر العم شيء أكثر من أن يفعل أي شيء لأقاربه. لا يستطيع لوسيدور الكذب ويجب أن يطمئن أمه على كل شيء. الأم التي ما قل أملها في العم إلا ونفد صبرها، حيث يبدو أن لا شيء يؤدي إلى قرار بين أرابلا وفلاديمير. وبدأ هؤلاء التعساء ذوو الارتباط المالي بها، على الرغم من ظاهرها البرّاق، يعتبرونها إحدى من لا يُرتجى منهن فائدة مالية. اتضح خوفها وكظمت نفاد صبرها لكل من حولها، وخاصة المسكين لوسيدور، الذي اختلطت الأمور الصعبة في رأسه. بيد أن عليه في مدرسة الحياة الغريبة التي يزورها حالياً، أن يتلّقى بعض الدروس الأكثر رقة كانت أو شدة.

لم يصف أحد أرابلا مطلقاً بأنها ذات طبيعة مزدوجة. إلا أن هذا الوصف قد عبّر عن نفسه، حيث كانت "أرابلا الصباح" رافضة ومتدللة ودقيقة وواثقة في نفسها ومادية وجافة بدرجة تصل بها للشطوط. أما "أرابلا الليل" التي



كتبت لحبيبها على أضواء الشموع، فهى ملقية لكل ما فى قلبها ومتلهفة بلا حدود. هذا ما جاء به الحظ بالصدفة ليتناسب مع المكنون سراً فى ذات فلاديمير، الذى، ككل من سواه، ذو جانبين: نهارى وليلى، زاد أحدهما على الآخر أو نقص. كبرياء ببعض من الجفاف، وطموح بلا دناءة، واجتهاد دائم عريض الآمال، جميعهم يواجهون خلجات النفس، أو بالأحرى لا يواجهون بل يختبئون فى الظلام؛ يتوارون حتى يأتى بصيص من الأمل ويصبحون دائماً على استعداد للغوص حتى يصلوا لهدفهم العسير. إحساس يمكن أن يتجه نحو حيوان ما: كلب أو أوز عراقى، ويسيطر على نفسيته وقتاً ما.

إنها فترة انتقاله من صباه لشبابه، التى لا يميل لذكراها. غير أن بعضاً منها مازال فى داخله موحشاً لم تجتازه أية فكرة، وخالٍ من الإرادة، والآن جاء ضوء ضعيف زاخر بالأسرار: إنه حب أرابلا الأخرى الخفيّة. والآن إذا ما صارت أرابلا بالمصادفة زوجته أو حبيبته، لظل معها كل يوم، وما أقر لنفسه أبداً أن يعطى أوهام فترة طفولته المتأثرة بالرغبات فى أى مكان فى كينونته. إنه يفكر فيمن هى فى الظلام بطريقة أخرى. ماذا عسى لوسيدور أن يفعل إذا ما تاق الصديق إلى نيل المزيد، أى علاقة غير تلك السطور على الورق الأبيض؟ كان لوسيدور وحيداً أمام خوفه واضطرابه وحبه. لم تساعده "أرابلا الصباح"، نعم، وكأن الجن قد ساقها ضده. وما صارت أكثر برودة وتقلباً ومادية ودلالاً، حتى توسم فلاديمير فى الأخرى وازداد رجاؤه لها، وقد اتقن الرجاء حتى فقد لوسيدور القدرة على رده. ما وجده إلا وعجز قلمه الرقيق عن التعبير عن الرفض.

وفى ليلة جال بخاطر فلاديمير أن يقابل أرابلا فى حجرة لوسيدور، الذى سرعان ما استطاع بطريقة ما أن يغلق شباك الحجرة المطل على شارع كرنتر مما جعل ظلامها يعوق المرء عن رؤية أصابع يده. كما اتضح أنه قد وجب على الصوت أن يتحول إلى همس، حتى لا ينتقل عبر الباب إلى حجرة الخادمة. أين قضى لوسيدور الليل؟ لم يكن الأمر سراً، بل كان له حجة. غريب أن تجمع أرابلا شعرها الجميل فى إيشارب كثيف، وترفض برقة وحزم أن تحلّه يد صديقها. لكن هذا فقط هو ما أبت عليه فعلاً. مضت ليال عديدة لم تكن مثل هذه الليلة، حتى أتت شبيهتها وازدادت سعادة فلاديمير، وربما كانت هذه الايام هى أسعد أيام حياتها بأكملها. هكذا أكسبه ضمان سعادة الليل نغمة خاصة يقابل بها أرابلا فى الصباح وابتهج حين علم أنها تختلف تماماً فى الصباح، حيث تتحكم بإعجاز فى ذاتها، ولم تنس نفسها ولو فى نظرة أو حركة. ورأى أنه من الملاحظ بمرور الأسابيع أنها تزداد معه برودة صباحاً ورقة ليلاً. لكنه أراد ألا يبدو أقل منها مهارة أو استسلاماً. ورأى أنه ما ارتضى هذه الرغبة النسائية السرّية إلا لينال حظ لياليه على نحو ما. وبدأ ينال أمتع لذة عبر كينونتها المزدوجة. أما أن تحبه مَنْ تبدو أنها لا تحبه مطلقاً، وأن تكون مَنْ تهب نفسها بلا حدود، هى مَنْ تعرف كيف تعلن أنها لم ولن تُمس، فهو أمر عايشه حتى أخذ بعقله، شأنه شأن الشراب المتكرر من كأس السحر. لقد رأى أن عليه أن يركع شاكراً للحظ الذى أسعده بطريقة خاصة تتناسب مع سر طبيعته. قالها مستفيضاً لنفسه وللوسيدور المسكين، وكأنها أقصى إصابة قاتلة له فى الصميم.

أما أرابلا الحقيقية فقررت أن تولى ظهرها لفلاديمير فى هذه الأسابيع بدرجة تحتم عليه ملاحظتها، هذا إذا ما كان لديه دافع لعدم ملاحظة كل شىء. دون أن يميل هو للكشف عما فى نفسه، شعرت هى أن بينها وبينه ما لم يكن من قبل. فهمته دائماً ومازالت تفهمه: أصبحت ساعات نهارهما متجانسة، وصارت الزيجة التى يمليها العقل فى استطاعتهما. أما امفنجر، فهى لا تتفاهم معه ولكنه يثير إعجابها. أما عدم إعجابها بفلاديمير فقد ازداد الآن، وذلك نتيجة ما يبدو متذبذباً بينهما، لم تدر له سبباً فأفقدها صبرها. علاقتهما ليست خطبة أو مجاملة؛ ولم تعد تستطيع هى أن تعرف ماهيتها، لكنها لا تحوز رضاها على أية حال. لابد وأن يسعد امفنجر لأنه حاز إعجابها؛ هذا الإعجاب الذى مازال لفلاديمير دلائل خاصة على حوزته إياه. هكذا نشأ وضع عجيب بين الشابين. كل منهما يرى أن الآخر مدعاة إلى الاستياء، أو ببساطة إلى الانسحاب من الميدان. كل منهما لا يرى اعتدال مزاج الآخر سوى دافعاً أساسياً للسخرية. لا يدرى أحدهم ما عساه أن يفعل مع الآخر، الذى لا يرى فيه سوى الامتياز بالاختيال والخبل.

الأم فى أشد مواقفها ألماً وعذاباً: حيث ازدادت الوسائل تعسراً، وأعرض عنها المقربّون، وطلب الجميع رد الديون التى أقرضوها إياها تحت قناع الصداقة، مما جعلها أقرب ما تكون للقرارات الشديدة. من اليوم إلى الغد سوف تنهى الإقامة فى فيينا وتودّع معارفها بالخطابات، وتبحث عن مأوى فى أى مكان، حتى ولو فى دار عائلة الأوصياء. لم تتقبل أرابلا هذا القرار بيسر، ولو أن الشك بمنأى عن طبيعتها. أما لوسيدور فعليها أن تطوى صدرها بخوف شديد على يأس بلا حدود. ومضت ليال عديدة دون أن تتصل بالصديق. أما الليلة فقد أرادت أن تتصل به، حيث تلقت ضربة وكأنها بالهرواة من حوار الليل بين أرابلا والأم، وقرار رحيل لا رجوع فيه. وأرادت اللجوء لوسيلة ميئوس منها، وتلقى بكل شىء وراءها، وتعترف للأم بكل شىء، وكذلك للصديق بكل صراحة عن حقيقة أرابلا لياليه، هكذا وثب إلى ذهنها الخوف من خيبة أمله وغضبه. ظنت نفسها قد ارتكبت جرماً، لكن فى حقه وحده، ولم يجل الآخرون برأسها. لا



تستطيع أن تراه الليلة، فهى تشعر أنها ستذوب خجلاً وخوفاً واضطراباً. وبدلاً من أن تحتضنه كتبت له لآخر مرة. إنه أكثر الخطابات خضوعاً وتوسلاً، ولن يطوى شيئاً أقل قدراً من اسم أرابلا الذى ستوقع به. إنها لن تأمل بحق أن تصبح زوجته، بل كان أقصى آمالها أن تعيش معه عاماً، ولو قصيراً، كحبيبته. إلا أن هذا لا يمكن ولا يجوز. ناشدته ألا يسأل وألا ينفذ إلى صدرها، وأن يأتى غداً لزيارتها، ولكن وقتما جاء المساء، الذى بعده بيومين ربما تكون قد ارتحلت. ربما يعلم فيما بعد ويدرك أنها أرادت أن تضيف رجاءً بالعفو، لكن كلمة "العفو" قد بدت لها غير معقولة من فم أرابلا، لذلك فلم تكتبها. قلّ نومها واستيقظت مبكراً وأرسلت الخطاب إلى فلاديمير عبر أحد خدم الفندق. مضى الصباح فى حزم المتاع، وبعد الغداء ذهبت إلى العم. فقد جاءتها الفكرة فى المساء، أنها ستجد الكلمات والبراهين لتلّين قلب هذا الرجل، وتحقق المعجزة وتفتح محفظة النقود أبوابها، تلك النقود التى لم تجل بخاطر أرابلا، التى لم يشغل فكرها سوى أمها وحالها الراهن وحبها. سوف تسجد لأمها احتراماً، وتقدم النقود أو الخطاب كتقدير وحيد لها - ماذا؟ - كادت رأسها أن تتفجر بالألم والوخز - نعم! إنه الأمر البديهى الوحيد، إنه البقاء فى فيينا وأن يبقى كل شىء على حاله. ها هى ذى وجدت العم فى داره، إلا أن تفاصيل هذا المشهد، وكيفيته الغريبة، لا يجوز هنا روايتهما. أقل ما يُقال إنها استعطفته بالفعل، وكاد يتخذ القرار لو لم ينحرف مزاج شيخوخته. سوف يفعل شيئاً، لكنه لم يقرر متى، وكفى! والسلام! عادت للبيت وصعدت السلم ببطء ثقيل، وفى حجرتها، بين العلب والحقائب، جلست القرفصاء باستسلام كامل لليأس، واعتقدت أن صوت فلاديمير يأتيها من الصالون. شبت على قدميها وأنصتت. انه فعلاً فلاديمير، لكنه مع أرابلا فى حوار عجيب بصوت يكاد يبلغ بارتفاعه الآذان.

وصل خطاب الوداع الملئ بالأسرار من أرابلا إلى فلاديمير فى الصباح، فأصاب صميم فؤاده، وجعله يشعر أن بينهما، وليس بين قلبيهما، شيئاً غامضاً. مازال يحبها ويستطيع أن يعلم ما يعلم ويدركه ويعفو أياً ما كان الأمر. لم يعد قادراً على الحياة دون تلك الليالى التى لا تدانيها ليال أخرى فى حياته. من الغريب أنه لم يفكر مطلقاً فى أرابلا الحقيقية، بل كاد يرى أن أرابلا الأسرار سوف تأتيه لتهدئتها وتشجيعها والفوز بها للأبد. دخل الصالون ووجد الأم وحدها، قلقة ومضطربة وخيالية، كعهدها منذ زمن بعيد. أما هو فلم تره هكذا من ذى قبل. قبّل يدها وتحدث معها بطريقة تحرك المشاعر وتستدر العطف، ثم رجاها أن تسمح له أن يقابل أرابلا وحدها. ابتهجت السيدة مورسكا. طارت فى السماء فرحاً. هكذا هو حالها مع كل ما هو بعيد الاحتمال. أسرعت لتأتى بأرابلا وألحت عليها، بعد أن تحولت كل الأمور بطريقة رائعة، ألا تضن بالقبول. تعجبت أرابلا وقالت ببرود: "ما بينى وبينه لا يؤدى لما فى رأسه" فدفعتها أمها للصالون قائلة: "من المحال معرفة موقف الرجال!" ها هو ذا فلاديمير متحيراً، متأثراً، متوهجاً، مما زاد أرابلا إدراكاً لحقيقة أن امفنجر قد صدق بوصفه فلاديمير أنه إنسان غريب. رجاها فلاديمير، بعد أن أخرجته عن طوره، أن تزيح أخيراً عن وجهها القناع. إلا أن أرابلا لا تعرف بلا ريب أى قناع تزيح، فازداد فلاديمير لطفاً وسخطاً فى آن واحد، أو بالأحرى خلطاً لا يروق مطلقاً لأرابلا، مما جعلها تخرج من الحجرة ولم تترك معه سوى دهشة لا حد لها، مما حداه على أن يعدها مجنونة حين دل موقفها الآن على أن ما بينهما له وجه ثالث. كاد فلاديمير أن يحدث نفسه، لولا أن انفتح الباب الآخر فى الحجرة وألقى الداخل بنفسه عليه واحتضنه ثم ركع أمامه على الأرض. إنه لوسيدور، لكنه ليس بلوسيدور، بل لوسيلا، فتاة جميلة تسبح فى دموعها، وعليها رداء أرابلا، وشعرها: وكأنه شعر صبيان قصير، تخفيه تحت إيشارب حرير كثيف. إنه صديقه ذو الثقة، وفى الوقت نفسه صديقته الغامضة، حبيبته، زوجته. هكذا بدأ الحوار بينهما، أو بالأحرى انتهت القصة وبدأت الكوميديا.

كيف أصبح المدعو لوسيدور فيما بعد زوجة لفلاديمير؟ وهل ما كان هنا فى الليل استمر ببلد أخرى فى الصباح؟ هل ظلت الحبيبة سعيدة؟ كل هذا لم ندونه بعد.

ربما يساورنا الشك أن فلاديمير شاب ذو قيمة حتى ينال كل هذه التنازلات. وعلى أية حال فإن النفس الجميلة التى تجود بلا مقابل، مثل لوسيلا، لم يُزح الستار عن سبب نشأتها على هذا الوجه فى مثل هذه الظروف الغريبة.

الإحالات:

Hugo von Hofmannsthal:
Lucidor, Neue Freie Presse,
Wien 27. 3. 1910





شيشيفوش
أو النادل الخصوصى لعمى

فولفجانج بورشرت*
د. باهر محمد الجوهرى

تقديم

الترجمة التى بين أيدينا ربما تُعد أول تجربة من هذا النوع حيث يقوم جوهر النص على عيب فى النطق للشخصيتين الرئيستين تجعلهما لا يستطيعان نطق z، أو tz، أو أى حرف به صوت s فى الاصل الألمانى نطقاً صحيحاً، حيث تتحول جميعها على لسانيهما المعيوبين إلى صوت sch = ش.

ومرجع هذا العيب فى النطق مختلف لدى كلٍ من الشخصيتين الرئيستين:

الشخصية الرئيسة الأولى - عم الطفل الذى يتولى سرد القصة - أُصيب فى الحرب إصابات مختلفة كان من نتيجتها فقد إحدى ساقيه وقطع جزء من لسانه، والشخصية الثانية - الجرسون صغير الحجم - فمرجع عيب النطق لديه أيضاً قصر لسانه، ولكن السبب فى ذلك عيب خلقى وُلد به دون تدخل بشرى. ولنوضح أولاً معادلة تلك الحروف والأصوات فى الأبجدية الألمانية بما يعادلها من مدلول صوتى فى اللغة العربية:

z= اسم الحرف بالأبجدية الألمانية تست ومدلوله الصوتى تس،

tz= تيه تست، والـ t تؤكد المدلول الصوتى للحرف الذى يليه،

s= إس، وينطق أحياناً بصوت س وأحياناً أخرى إذا أتى فى بداية مقطع الكلمة أو قبل حرف متحرك بما يُعادل المدلول الصوتى زاى.

إذن العيب لدى الشخصيتين الرئيستين ينحصر فى نطق الأصوات التالية: س، تس، ز أو القريبة منها ص، ظ، ذ، ث، فتتحول هذه الأصوات عند نطقهما لها إلى ش .وقد تعمد المؤلف استخدام كلمات تشمل هذه الحروف والأصوات كى يبرز العيب فى النطق لدى هاتين الشخصيتين.

كما ظهر تمكن المؤلف من ناصية اللغة الألمانية بمفرداتها المختلفة فأمعن فى استخدام الكلمات الموحية والمعبرة عن المعانى بشكل دقيق، وفى الوقت نفسه تُحاكى هذه الكلمات الأصوات المُعبرة عنها، أو ذات جرس ووقع موسيقى يؤكد المعنى والتأثير الذى يُحدثه، فأتى بكلمات تحقق عدة أهداف فى وقت واحد:

المعنى - الصوت المُعبر عنه - إحداث تأثير متعدد يؤكد المعنى ويُضفى روحاً من الدعابة على النص(١).

كما أن المؤلف لجأ فى بعض الأحيان إلى استخدام كلمات من العامية الألمانية كى يزيد من التأثير الفكاهى للنص.

إذن: لقد تمثلت مهمة المترجم فى نقل عدة جوانب، كل جانب منها له أهميته الخاصة التى لا تقل عن أهمية الجانب الآخر:

أولاً: نقل المضمون الذى يُمثل الجوهر أو النواة التى تدور حولها الأحداث، بما فيها من شخصيات وعوامل مساعدة: ومن المعلوم أن القصة القصيرة لا تقدم أحداثاً متكاملة لها بدايتها ثم تطورها وأخيراً خاتمة أقدارها، بل إن القصة القصيرة تُقدم مشهداً أو عدة مشاهد أو قطاعاً معيناً من حياة شخصياتها ويستخدم المؤلف أدوات تُسلط الضوء على تلك المشاهد أو ذلك القطاع من الحياة.

ثانياً: نقل الصياغة التى استخدمها المؤلف للتعبير عن المضمون، مثل بناء الجملة واختيار مفرداتها من كلمات ذات أنواع مختلفة، وإيجاد بديل لها فى لغة الترجمة بقدر المستطاع، مع إباحة التقديم أحياناً والتأخير أحياناً أخرى حسبما تقتضيه لغة الترجمة.

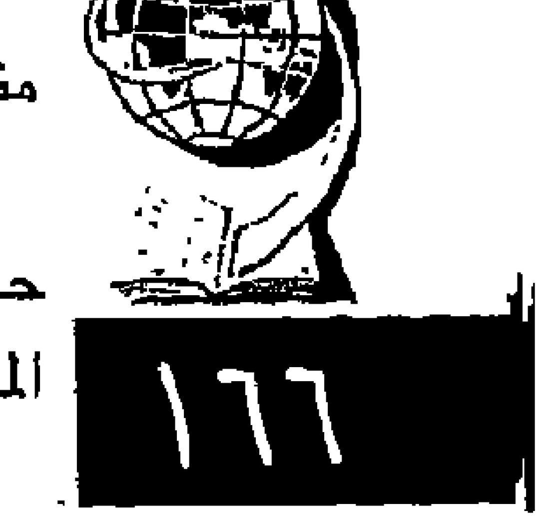
ثالثاً: نقل إيقاع الكلمات ووقعها إلى مايعادلها أو ما يُحدث تأثيراً مشابهاً بلغة الترجمة.

رابعاً:"نقل روح النص" التى تنبعث من الأصل، فإذا كان النص يبعث روح المرح والدعابة، فعلى المترجم إيجاد السبل والوسائل لإعطاء ترجمته روحاً من الدعابة والمرح، ويندرج تحت هذه المهمة اختيار المستوى اللغوى المعادل للمستوى اللغوى للنص الأصلى.

وتطبيق ذلك على العمل الذى بين أيدينا، فلم تكن هناك صعوبة فى نقل مضمون تلك القصة القصيرة والمُتمثلة فى المشهد الأساسى فى الحانة التى جرى فيها تعارف الشخصية الرئيسة -العم- على الجرسون، وحدوث سوء تفاهم فى بداية الأمر، حيث يعتقد العم أن الجرسون يسخر منه ويُقلد عيب النطق لديه الناجم عن قصر لسانه.

ويستخدم المؤلف كلمات تجرى على لسان الشخصيتين الرئيستين ويتعمد المؤلف اختيار كلمات تشمل أكبر قدر من الأصوات التى تُظهر عيب النطق لدى الشخصيتين. وكان على المترجم أن يجد كلمات باللغة العربية تشمل بقدر المستطاع الأصوات التى تعادل الأصوات التى تُظهر العيب فى النطق، فالمهم هنا وفى هذا المجال بالذات هو إظهار ذلك العيب بالإتيان بكلمات تشتمل على تلك الأصوات، لذلك اضطر المترجم فى بعض الأحيان إلى استحضار كلمات عربية تُوضح عيب النطق وإن كانت تبعد بقدر ضئيل عن المعنى للكلمات التى وردت فى النص الأصلى(٢). فالأمر هنا يندرج تحت مبدأ الأهم ثم المهم. وقد وضع المترجم فى الاعتبار الإتيان بعدد الكلمات نفسها تقريباً بالعربية والتى تشمل الأصوات المُظهرة للعيب فى نطق كلتا الشخصيتين بما يعادل عدد الكلمات بالأصل الألمانى. لكننا نجد المترجم يسعفه الحظ فى الإتيان بكلمات تشمل الأصوات المظهرة لعيب النطق، وفى الوقت نفسه تحمل تقريباً المعنى الدقيق للكلمات فى الأصل الألمانى(٣).

أما الكلمات المحاكية أو المعبرة عن الأصوات بالنص الألمانى،



فكان على المترجم بذل الجهد فى البحث وإيجاد كلمات متعادلة تحاكى الأصوات كما هو الحال فى الأصل الألمانى(٤) مثل رغاء وثغاء ومأمأة.

كما اجتهدت مترجماً فى إيجاد كلمات ذات إيقاع تسعى لإحداث التأثير نفسه لوقع الكلمات بالنص الألمانى.

وكما حدث بالنص الأصلى أن استعان المؤلف ببعض الكلمات والمفردات من العامية الألمانية فقد سعى المترجم أيضاً لاستخدام الوسيلة نفسها باللغة العربية لبث روح الدعابة والمرح الموجودة بالنص الألمانى.

المترجم

شيشيفـــوش
أو النــادل الخصوصى لعمى

مع ذلك لم يكن عمى بالطبع صاحب حانة، ولكنه كان يعرف أحد الجرسونات. وهذا الجرسون كان يتبع عمى بإخلاص وتبجيل شديد منه لدرجة أننا كنا نقول دائماً: هذا جرسونه الخصوصى، أو طبعاً ذا جرسونه الخصوصى.

عندما تعرفا على بعضهما، عمى والجرسون، كنت حاضراً. كنت فى ذلك الوقت بالكاد فى حجم يمكننى من وضع أنفى فوق المنضدة، ولكن كان يسمح لى بذلك فقط عندما تكون نظيفة. وبالطبع لم يكن ممكناً أن تكون نظيفة دائماً. وأمى لم تكن هى أيضاً متقدمة كثيراً فى العمر ربما كانت كبيرة فى السن ولكننا كنا من صغار السن لدرجة أننا خجلنا بشكل فظيع تماماً عندما تعرف عمى والجرسون على بعضهما الآخر. أجل، أمى وأنا كنا حاضرين آنذاك.

وطبعاً عمى هو الآخر وكذلك الجرسون لأنهما كانا سيتعرفان على بعضهما فالأمر كان يخصهما. أمى وأنا لم تكن سوى شخصيات صامتة وبعدها لعنا ظروف تواجدنا هناك بمرارة، لأننا أجبرنا على الخجل الشديد حقاً عندما بدأ تعارفهما على بعض. فقد حدثت أثناء ذلك شتى أصناف المشاهد المرعبة مصحوبة بالسباب والشكوى والضحكات والصرخات. وكاد الأمر يصل حتى للعراك. فلأن عمى كان لديه عيب فى لسانه، كاد ذلك أن يصبح داعياً لحدوث هذا العراك. ولكن لأنه كان ذا رجل واحدة فقد عاق ذلك حدوث العراك.

إذاً كنا نجلس نحن الثلاثة، عمى وأمى وأنا فى أحد أيام الصيف المشمسة بعد الظهر فى إحدى الحانات الضخمة الفخمة ذات الحديقة المتعددة الالوان. ومن حولنا جلس حوالى مائتين أو ثلاثمائة من الناس يتصببون عرقاً هم أيضاً أجمعون. الكلاب كانت تجلس تحت المناضد الظليلة والنحل يجلس على أطباق الجاتوه أو يحوم حول اكواب عصير الليمون للأطفال. وكان الجو قائظاً والمكان مزدحماً لدرجة أن الجرسونات جميعهم أبدوا وجوهاً أصيبت بتمام الإهانة كما لو أن كل شىء قد حدث لمجرد مشاكستهم. وأخيراً أتى أحدهم أيضاً إلى منضدتنا.

وكان لدى عمى -كما قلت من قبل- عيب فى لسانه، ليس ذا أهمية، لكنه رغم ذلك واضح بما فيه الكفاية. فلم يكن يستطيع نطق السين، ولا الزاى كذلك أو التاء مع الزاى فهو لم تكن لديه القدرة على ذلك والسلام. فإذا وَردَ فى إحدى الكلمات صوت السين المشدد، جعل منه شيئاً ناعمة مبللة باللعاب. وأثناء ذلك يمد شفتيه بعيداً للأمام بحيث يتخذ فمه شكلاً يُشبه من بعيد مخرج مؤخرة الدجاجة.

الجرسون كان إذن يقف عند منضدتنا ويهش بمنديله فتات الجاتوه على المفرش لمن سبقونا على المنضدة. (وبعد ذلك بسنوات طويلة علمت أنه لم يكن منديله ولكنه ولابد أن تكون فوطة من الفوط). كان إذن يهش بها وسأل وهو عصبى مقطوع النفس:

"إتفضل شعادتك؟ عايش إيه؟ "

عمى الذى لم يكن يُقَدر المشروبات قليلة الكحول. قال كعادته:

"لو شمحت إشنين بيرة أشبخ وعشان الواد هات شيلتر أو كاشوشة، واللا عندكم حاجة شاقعة تانية؟"

وتحول وجه الجرسون إلى شحوب شديد رغم أننا كنا فى عز الصيف، وهو جرسون فى حانة وسط حديقة. لكن ربما كان مُجهداً من الشغل وفجأة لاحظت أن عمى أيضاً قد شحب لون وجهه من تحت جلده القمحى اللامع.. وذلك عندما كرر الجرسون الطلب زيادة فى التأكد:

"كويش، إشنين بيرة إشبخ وكاشوشة، أمر شعادتك."

ونظر عمى إلى أمى رافعاً حاجبيه، كما لو كان يريد منها شيئاً ملحاً، ولكنه لم يكن يريد سوى التأكد من أنه مازال موجوداً على وجه الدنيا.. ثم قال بصوت يُذكر بدوى مدفع يأتى من بعيد:

"شعادتك بتشتهشأ من نطق لشانى ياشيد، مخبول انته؟"

وقف الجرسون وبدا بعدئذٍ يرتعش بكل جسده ويديه، جفونه، ركبتيه، وصوته بوجه خاص، كان يرتعش من الألم والغضب وانفلات الأعصاب، وذلك عندما كان يُجهز نفسه للإجابة بصوت يُشبه أيضاً دوى المدافع إلى حد ما:

"شعادتك إنت إللى ما عندكش كشوف، ولاحياء، عشان بتشتهشأ منى وماعندكش شوق.."

وعندئذ راح كل شىء فيه يرتعش: أطراف سترته، وخصلات شعره الملتصقة بالفازلين وجناحا فتحات أنفه وشفته السفلى الضئيلة. ولم يكن لدى عمى أى شىء يرتعش. ونظرت إليه بتمعن تام: لا شىء مطلقاً، وأبديت إعجابى بعمى. ولكن عندما وصفه الجرسون بأنه عديم الحياء، هب عمى على الأقل واقفاً، أعنى أنه لم يقف فى الواقع على الإطلاق. لكن هذا برجله الواحدة شديد الصعوبة عليه ومحتاج لوقت طويل. وظل جالساً ووقف أثناء ذلك، وقف داخلياً. وكان هذا كافياً تماماً. وأحس الجرسون بذلك النهوض الداخلى لعمى كأنه هجوم عليه، وتراجع خطوتين قصيرتين مرتعشتين إلى الوراء. ووقفا أمام بعضهما الآخر فى عداوة. رغم أن عمى كان جالساً ولو أنه وقف فى الحقيقة لربما جلس الجرسون. ولم يستطع عمى أيضاً أن يظل جالساً، لأنه وهو جالس كان فى حجم الجرسون، ورأساهما على مستوى واحد فى الارتفاع.

وهكذا وقف الاثنان ينظران إلى بعضهما الآخر كلاهما بلسان أقصر من اللازم كلاهما لديه العيب نفسه، ولكن كل منهما لديه قَدر مختلف تماماً.



الجرسون: ضئيل، مغموم، منهك، مذهول، مضطرب، عديم اللون، خائف، مضطهد، ذلك الجرسون الضئيل. جرسون بحق وحقيق: غضبان فى أدب لا يتغير، عديم الهوية، بلا وجه، له رقم من الأرقام، ممسوح من كثرة الغسيل، لكنه رغم ذلك متسخ قليلاً.

جرسون ضئيل له أصابع مدخنى السجائر، خنوع، طواشى، أملس، ممشط الشعر جيداً، حليق الذقن، أصفر الوجه من الغضب، سرواله مفرغ من الخلف وجيوبه منفوخة على الجانبين، كعوب حذائه ملتوية، ياقة قميصه عليها عرق مزمن - ذلك الجرسون الضئيل..

وماذا عن عمى؟ أجل، عمى! عريض، قمحى اللون مبرطم، ذو حنجرة عميقة الصوت، مرتفع الصوت، ضاحك، ملىء بالحيوية، عملاق، هادىء، واثق من نفسه، شبعان، صفيق - ذلك عمى!

الجرسون الضئيل وعمى الضخم، مختلفان اختلاف فرس العربة الكارو عن منطاد زبلن. لكنهما لهما لسان قصير. كلاهما عنده العيب نفسه. كلاهما ذو "ش" مبللة باللعاب. ولكن الجرسون مطرود تدوسه الأقدام بسبب قدره المتعلق بلسانه، عنيد، مهزوز، خائب الأمل، وحيد، حاد الطبع.

وضئيل، أصبح ضئيلاً تماماً. كل يوم يُتهكم عليه آلاف المرات، عند كل منضدة يتغامزون عليه ويضحكون منه، يتصعبون عليه، يتلامزون عليه ويصرخون فى وجهه. ألف مرة كل يوم فى الحانة ذات الحديقة عند كل منضدة، وقد انكمش فى نفسه مقدار سنتيمتر واحد، خجول. ألف مرة كل يوم، عند كل طلبية على كل منضدة، وعند كل "اتفضل شعادتك" أقل حجماً، أقل حجماً بشكل مستمر.. ولسانه، خرقة من اللحم ضخمة عديمة الشكل، كتلة عضلات حمراء عاجزة ممسوخة، ذلك اللسان ضغط عليه إلى أسفل وجعل منه قزماً: إنه الجرسون الضئيل، الصغير!

وعمى! له لسان أقصر من اللازم، ولكن كما لو لم يكن هذا لديه.. عمى، هو نفسه يضحك بأعلى صوت عندما كان يُضحك منه، عمى، برجل واحدة، عملاق، زلف اللسان، لكنه مثل الإله أبوللو بكل سنتيمتر من جسده وبكل ذرة من روحه سائق سيارات للسيدات وسائق للرجال، وسائق فى السباق، يهمس بالنكات القبيحة، يُغرر بالنساء، عابد للسيدات والكونياك، ذو لسان قصير يتطاير ويفيض باللعاب. عمى، المنتصر السكير الذى يقرقع بطرقه الصناعى، ذو الضحكة العريضة، له لسان أقصر من اللازم، ولكن كما لو لم يكن لديه ذلك!

وهكذا وقف كلاهما فى مواجهة الآخر على استعداد للقتل، أحدهما مجروح لدرجة الموت، والآخر، ضحوك، بحالات ملؤها الضحكات، ومن حولهما ستمائة إلى سبعمائة عين وأذن، من بين متنزّه، إلى شارب قهوة، إلى متذوق الجاتوه، وهم الذين استمتعوا بالمشهد أكثر من استمتاعهم بالبيرة والكازوزة. آه، وفى وسط هذا أمى وأنا، وقد احمرت وجوهنا خجلاً وتقوقعنا داخل ملابسنا. ومعاناتنا كانت لا تزال فى البداية.

"إبحث لنا عن شاحب الحانة على الفور، انت أيها العشفور المشاكش شوف أعطيك درشاً فى الاشتهشاء بالشباين."

وتعمد عمى آنذاك أن يتكلم بصوت عالٍ بحيث لا تفوت أى كلمة على الستمائة إلى السبعمائة أذن للحاضرين. فقد أعطته بيرة الأشيخ انتعاشاً لذيذاً. وابتسم مبتهجاً ملء وجهه الكبير العريض الطيب. وتصببت قطرات لؤلؤية مالحة فاتحة اللون من جبينه وانحدرت إلى أسفل عبر عظام وجنتيه الضخمة. لكن الجرسون عَدَّ كل شىء فيه على محمل سىء وضيع، ومهين واستفزازى. فوقف بوجنتيه المجعدتين الغائرتين اللتين تهتزان اهتزازاً خفيفاً ولم يتحرك من مكانه

"حشل لك إيه، فيه رمل شادد المشالك الشمعية لودانك؟ روح دَوّر على شاحب الحانة بشرعة، ياشكران انت يا بليـاتشو، بشرعة، واللا انت عاملها ومالى البنطلون، يا قشْم يا مشخوط؟"

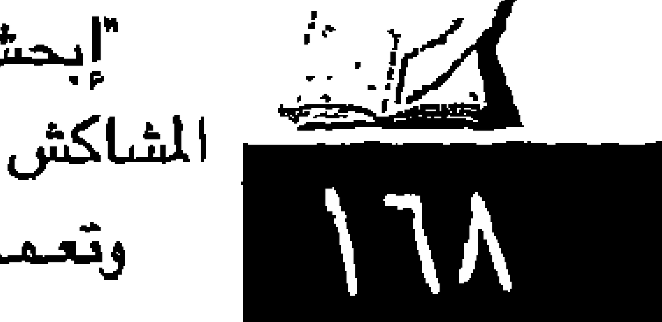
عندئذ تشجع القزم الصغير، الجرسون الضئيل ذو اللسان الزالف، فى نبل وقوة مفاجئة لنا جميعاً وبالنسبة له هو نفسه. وتقدم مقترباً من منضدتنا اقتراباً شديداً، وهش بمنديله فوق أطباقنا وانحنى انحناءة الجرسونات الصحيحة وقال بصوت رجولى صغير منخفض وبحزم مصحوب بأدب جم مرتعش "تؤمر شعادتك"

وجلس على الكرسى الرابع الشاغر على منضدتنا وهو صاغر فى شجاعة وبرود. أقول ببرود لمجرد الإشارة بالطبع لذلك.. لأن شعلة الغضب لذلك المخلوق المحتقر المنبوذ المشّوه اندلعت فى قلبه، قلب الجرسون الصغير الشجاع. ولم تكن لديه الشجاعة فى النظر إلى عمى. لقد جلس فقط وهو صاغر وبدون تعليق، وأعتقد أن ١/٨ على الأكثر من مقعدته هى التى لمست الكرسى. (هذا إذا كان عنده أكثر من ١/٨ منها -بسبب تواضعه الشديد). جلس، ينظر إلى الأمام إلى المفرش ذى اللون الأبيض الرمادى الملىء ببقع قطرات القهوة، وأخرج حافظة نقوده المنتفخة ووضعها فى رجولة معقولة على المنضدة، وتجرأ لمدة نصف ثانية للنظر إلى أعلى سائلاً نفسه إذا كان قد تجاوز حدوده بالخبط على المنضدة، وبعد ذلك، وعندما رأى أن الجبل، أقصد عمى ظل على هدوئه، فتح المحفظة وأخرج قطعة مطوية من الورق شبه المقوى طياتها بلون أصفر يميز قطع الورق كثيرة الاستعمال. وفردها باهتمام، وكتم كل تعبير عن الإحساس بالإهانة أو بمصاحب الأحقية، ووضع أصبعه القصير المتهالك بلا انفعال على مكان معين من قطعة الورق، وقال بصوت منخفض به بحة بسيطة، مع لحظات صمت طويلة لالتقاط الأنفاس:

"اتفضل شعادتك. لو حبيت شعادتك تشوف. تأكد شعادتك بنفشك مع عشيم الاحترام. جواش الشفر بتاعى. كنت فى باريش، بارشلونه وأوشنابروك. اتفضل شعادتك شوف.. كل شىء تشوفه من جواش الشفر بتاعى. وهنا كمان: علامة مُمَيِّشة، فيه ندبة فى الركبة الشمال.. (من كرة القدم.) وهنا، وهنا كمان؟ شعادتك شايف إيه هنا؟ هنا، اتفضل شعادتك: عيب فى النطق،، منش الميلاد. اتفضل شعادتك.. شى ما شعادتك شايف بنفشك."

الحياة كانت أقسى من أن تجعله يتشجع حينئذٍ ويذوق حلاوة انتصاره وينظر إلى عمى متحدياً له. كلا، إنه نظر فى سكون وصغار إلى إصبعه الممدودة والبرهان على عيبه فى النطق وانتظر فى صبر الرد من صوت عمى العميق.

ولم يمر وقت طويل على وصوله. وعندما رد بعد ذلك، وكان ما



قاله غير متوقع لدرجة أنه أصابتنى زغطة من الرعب. فجأة أمسك عمى بيديه المربعتين الضخمتين الخشنتين من العمل اليدين الصغيرتين المرتعشتين للجرسون وقال فى طيبة مشوبة بالحيوية والقوة والغضب وفى نعومة حيوانية دافئة تُعد من ملامح الكائنات البدائية من العمالقة أجمعين: مشكين أنت يا مفعوش يا شغير، الناش من يوم متولدت وراك وراك مشعَلينك؟"

وابتلع الجرسون ريقه. ثم هز رأسه. هز رأسه ست مرات. وقد أصابه الارتياح والرضا والفخار والإحساس بالأمان. ولم يكن يستطيع الرؤية أيضاً، لأن الدمعتين الكبيرتين تزحزحتا أمام حدقتى عينيه كستارتين معتمتين صالحت كل الأمور. لم يدرك شيئاً، لكن قلبه استقبل هذه الموجة من الشفقة كصحراء كانت تنتظر آلاف السنين محيطاً من المياه. كان فى استطاعته ترك نفسه يغرق فى هذا الفيض حتى آخر العمر. كان يود أن يخفى يديه الصغيرتين فى مخالب عمى حتى مماته. كان بإمكانه الاستماع إلى الأبد إلى تلك الكلمات "مشكين انت يامفعوش ياشغير!"

لكن الامر بالنسبة لعمى كان أطول من اللازم. لقد كان سائق سيارات. حتى وإن كان يجلس فى إحدى الحانات. وأطلق صوته يدوى فى حانة الحديقة كطلقات المدافع ووجّه رعد كلماته إلى أحد الجرسونات الذى أصابه الرعب:

"اشمع يا جرشون! شمانية بيرة أشبخ، لكن بشرعة بقولك! نعم، مش مكان خدمتك؟ اشمع، شمانية بيرة أشبخ، واللا مش عايش تجيب الاشبخ؟"

ونظر الجرسون الغريب إلى عمى فى خوف وذهول. ثم إلى زميله. كان يود أن يقرأ من عينيه (عن طريق الغمز أو ماشابه ذلك) ليعرف معنى كل هذا. ولكن الجرسون الصغير كاد لا يستطيع التعرف على زميله، لقد كان بعيداً جداً عن كل ما هو جرسون وأطباق الجاتوه وفناجيل القهوة وزميل، كان بعيداً جداً عن ذلك.

ثم كانت هناك ثمانية من أقداح بيرة اسبخ فوق المنضدة أربع زجاجات منها كان على الجرسون الغريب أن يأخذها معه مرة أخرى على الفور. لقد كانت فارغة حتى قبل أن يتنفس مرة واحدة.

"اشمع، شيب الاشايش وهات شيهم مليانين تانى!" هكذا أصدر عمى أمره وهو يغوص بيده فى جيب سترته الداخلى. ثم أطلق صفيراً فى الهواء ووضع بدوره محفظته المنفوخة إلى جانب محفظة صديقه. وأخرج فى النهاية بطاقة مطوية ووضع أصبعه الوسطى التى كانت فى حجم ذراع أحد الأطفال، على مكان معين من البطاقة وقال: "بُش يا شاحبى يا أبو مخ شفُير. مكتوب هنا: بتر الشاق، وإشابة من رُشاشة فى الفك الأشفل. إشابة حرب." وأثناء قوله هذا أشار بيده الأخرى إلى ندبة مختبئة أسفل ذقنه. وقال:

"بُش. دول أشابوا بالرُّشاش قطعة من طرف لشانى، فى فرنشا شمان." وهز الجرسون رأسه وتساءل عمى قائلاً:" انت لشه شعلان؟" وهز الجرسون رأسه بسرعة يميناً ويساراً كما لو كان يريد أن يمنع حدوث شىء مستحيل تماماً. وقال:" مشتحيل اشل انا شنيت ان شيادتك عايش تشخر منى." وعاد إلى هز رأسه مراراً وتكراراً من اليسار إلى اليمين وقد تزلزل كيانه من خطئه فى معرفة البشر. وعندئذ بدأ مرة واحدة كما لو أنه بذلك قد أسقط عن نفسه كل مآسى أقداره. وكلا الدمعتين اللتين كانتا تسيلان آنذاك فى تجاويف وجهه، أخذت معها كل آلام وجوده المهزأ حتى ذلك الوقت. مرحلة حياته الجديدة التى بدأها بمخلب عمى العملاق، استهلها بضحكة صغيرة منفجرة، ضحكة مترددة واجفة لكنها مصحوبة برائحة بيرة اسبخ التى لا يمكن إغفالها.

وعمى، عمى هذا الذى كان يتخذ سبيله فى الحياة عن طريق الضحك وهو برجل واحدة ولسان اخترقه الرصاص وروح دعابة مصحوبة بصوت عميق كصوت الدببة، عمى هذا كان فى غاية السعادة لدرجة أنه استطاع فى النهاية، فى آخر الأمر أن يضحك، واعترى سحنته لون برونزى لدرجة أننى خشيت من أنه لابد وأن ينفجر فى كل دقيقة. وضحكت ضحكته بلا رابط، انفجرت، جلجلت، هللت، أطلقت جرسها، وكركرتها. انطلقت الضحكة كما لو كان واحداً من الديناصورات العملاقة أفلتت من حلوقها هذه الأصوات البدائية. والضحكة الإنسانية الأولى الصغيرة والتى جُربت حديثاً من الجرسون ذلك الإنسان الجرسون الصغير الجديد، كانت على عكس ذلك تُشبه السعال الرفيع لماعز رضيع مصاب بالبرد. ومددت يدى لأُمسك بيد أمى. ليس لأننى خفت من عمى، ولكن كان لدَى إحساس حيوانى عميق مسبق بالخوف من الثمانية اسبخ التى كانت تغلى وتفور داخل عمى، وكانت يد أمى باردة كالثلج. فقد تركت الدماء جسدها كى تجعل من رأسها رمزاً إعلانياً فاقع اللون للخجل للسلوك الحسن للمواطنين. ولم يكن فى استطاعة طماطم فيرلاند الخصبة(*) أن تشع لوناً أحمر من ذلك. وانبعثت أشعة وضَاءة من أمى، نبات المون البرى (**) كان شاحب اللون فى مواجهتها. وانزلقت بعمق فى كرسى إلى أسفل المنضدة. سبعمائة عين كانت من حولنا تحيطنا بشكل مهول، آه، كم كنا خجلانين، أمى وأنا.

الجرسون الصغير، الذى أصبح إنساناً جديداً تحت أنفاس عمى الحارة المشبعة بالكحول يبدو أنه كان يريد أن يبدأ الجزء الأول من حياته الجديدة على الفور بعصر كامل من ضحكات العنزات الراغية. فقد ثغا ورغا ومأماً وقرقع مثل قطيع كامل من الحملان دفعة واحدة. وعندما سكب الرجلان أربع زجاجات أخرى من اسبخ على لسانيهما القصيرين، تحول الحملان، الحملان الورديان والجرسون الصغير الخجول الرهيف ذو الصوت الرفيع، تحولا إلى جديين راغيين رغاءً هائلاً كصوت تخبط الأخشاب، ذوات أذقان بيضاء فى قدم الصخور ومأماة بلهاء كقعقعة الصيجان

إن هذا التغير من شخص ضئيل مسموم أبكم ملتوى السحنة مرير إلى إنسان شبيه بجدى الغنم دائم الدمدمة مستمر فى البرطمة ضارب لفخذيه بيديه مُحدثاً لأصوات مأماة صفيحية مكركرة قد بدا غريباً قليلاً حتى بالنسبة لعمى.

وتلاشت ضحكته ببطء إلى كركرة تشبه الصخرة وهى تغوص فى الماء، ومسح بكمه الدموع من على وجهه القمحى العريض، وحملق بعينين لامعتين بتأثير بيرة الاسبخ ومشدوهتين جامدتين



فى الجرسون القزم الذى كان يهتز بتأثير دفعات الضحك وهو يرتدى سُترة بيضاء. ومن حولنا ثلاثمائة إلى أربعمائة وجه تضحك فى شماتة. سبعمائة عين تظن أن ماتراه ليس صحيحاً.. ثلاثمائة إلى أربعمائة حجاب حاجز كانت تؤلم أصحابها. والذين كانوا يجلسون فى أبعد الأماكن هبوا واقفين فى اضطراب كى لا يفوتهم شيء. والجرسون كان يتصرف كما لو كان قد عقد العزم على أن يستكمل حياته كذكر ماعز عملاق ماكر الثغاء، وبعد أن غرق فى ضحكه الخاص لعدة دقائق كالمأخوذ بذل جهداً ناجحاً فى آخر الأمر أن يطلق صرخات قصيرة حادة من بين دفعات الضحك التى كانت تخرج كاللآلئ من فمه المستدير مثل نيران المدفع الرشاش الآلى ذى رنين الصاح. لقد نجح فى توفير هواء بين الضحكات بقدر مكنه من إطلاق صرخات الصهيل هذه فى الجو.

وصرخ وهو يضرب جبهته المبللة بيده الصغيرة: "شيشيفوش! شيشيفوش! شيشيفوووش!" وأمسك بكلتا يديه بقرص المنضدة وصهل قائلاً: "شيشيفوش!" وعندما كرر صهيله بقوله هذا "الشيشيفوشى" ما يقرب من ١٢ مرة بكامل حنجرته، زادت هذه " الشيشفنة" عن حدها على عمى. فكرمش بقبضة واحدة القميص المنشى للجرسون الذى لا يتوقف عن الصهيل. وضرب بالقبضة الأخرى على المنضدة لدرجة أن الاثنى عشر كوباً الفارغة أخذت تتقافز، وصرخ فى وجهه مدوياً: "بش، بش، ياشيد قلت بش، تقشد إيه بكلمة شيشيفوش المشفته بشفت الخناشير دى؟ بش يا شيد، انت مش شامع واللا ايه؟"

إن قبضة عمى وصوته العميق المدوى جعلت من ذكر الماعز الذى يصرخ بكلمة شيشيفوش جعلت منه فى اللحظة نفسها ذلك الجرسون المسكين الصغير المتلعثم مرة أخرى. وهب واقفاً، وقف كما لو كانت أكبر غلطة فى حياته أن جلس. ومسح وجهه بفوطة المطعم وأزال دموع الضحك، وقطرات العرق وبيرة الاسبخ والضحكات كما لو كانت أعمال فسق تستحق اللعنات. وقد كان ثملاً لدرجة أنه عَدَّ كل الأمور حلماً أى الصفاقة فى البداية، والشفقة والصداقة من عمى. وتساءل دون أن يعلم:

هل أنا صرخت الآن بكلمة شيشيفوش؟ أم لا؟ هل أنا قربعت شت اشايش اشبخ، أنا الجرشون فى هاشة الحانة؟ فى وسط الشباين؟ أنا؟ ولم يكن متأكداً من نفسه، وعلى كل حال فقد قام بانحناءة مقتضبة وصغيرة وهمس قائلاً "لا مؤاخشة" ثم انحنى مرة أخرى وقال" لامؤاخشة، ماتآخشنيش، لما شرَخت وقلت شيشيفوش، لو شمحت. ماتآخشنيش يا شيد انا كان شوتى عالى شيادة، لكن بيرة اشبخ، شيادتك عارف بنفشك لما يكون الواحد ما اكلشى حاجة، يعنى والمعدة فاضية، لو شمحت متآخشنيش. شيشيفوش ده كان اشم الدلع بتاعى. ايوه من يوم المدرشة. الفشل كان بيشمينى شاى كده. شاى ماشيادتك عارف، شيشيفوش ده كان فى الجحيم، الأشطورة اليونانية القديمة، بقول شيادتك عارف الراجل اللى فى هاديش، الراجل المشكين، اللى كان لاشم يشُق شخرة فشيعة إلى فوق جبل عالى، هو كان مُرغم، ايوه ده كان شيشيفوش، شيادتك عارف طبعاً فى المدرشة كان لازم اقول دايماً كلمة شيشيفوش. وكل التلاميش فى الفشل



كانوا بيكركعوا من الضحك، شيادتك تقدر تتخيل، شعادتك، كل الناش كانت تضحك على كده، شاى ما شيادتك عارف، عشان أنا عندى لشان طرفه قُشير شيادة عن اللشوم. وهاكشا حشل ان اشمى بعد كده اشبح شيشيفوش والناش تعاكشنى بالاشم ده. شفت شيادتك. وكل ده لامؤاخشه رجع مع الاشبخ فى شاكرتى، لما شرخت بالشكل ده، شيادتك فاهم، متآخشنيش، لو شمحت متآخشنيش إشا كنت اتشاقلت على شيادتك. لوشمحت."

وصمت وفى تلك الأثناء كانت فوطته قد تجولت لمرات لا تُحصى من يده إلى الأخرى ثم نظر إلى عمى. والآن هو الذى جلس صامتاً على المنضدة ناظراً أمامه إلى المفرش. ولم يجرؤ على النظر الى الجرسون. عمى، عمى العملاق القوى كالثور والدببة لم يجرؤ على أن يرفع بصره ويرد على نظرة هذا الجرسون الضئيل الخجول. والدمعتان الغليظتان تكورتا الآن فى عينيه. لكن لا أحد غيرى رأى ذلك وأنا ايضاً رأيتها فقط لأننى كنت صغيراً لدرجة أننى استطعت أن أنظر إلى وجهه من تحت. ودس للجرسون المنتظر ورقة بنكنوت هائلة ولَوح بيده دون صبر عندما أراد ان يُعيدها إليه ونهض دون أن ينظر إلى أحد.

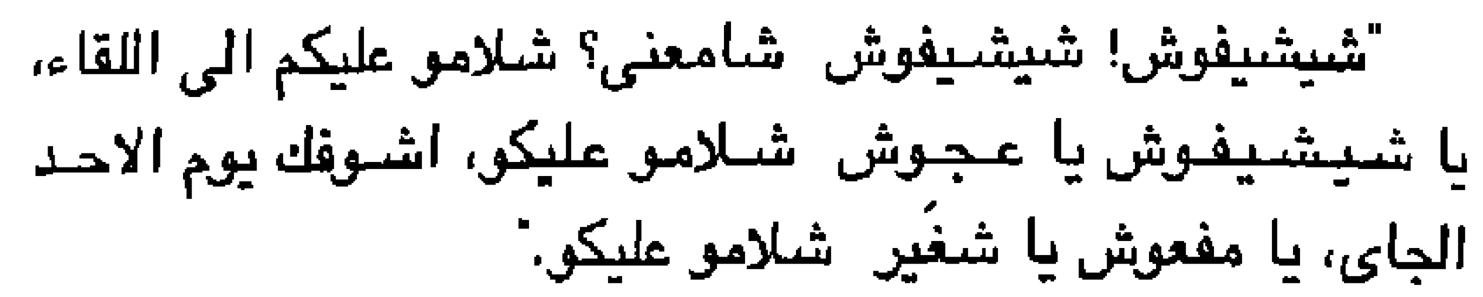
وأخرج الجرسون فى تردد جملة أخرى قائلاً:" اشايش الاشبخ، لو شمحت كنت عايش ادفع شمنها"

قال ذلك وهو يُدخل النقود الورقية فى جيبه كما لو لم يكن ينتظر الإجابة أو الاعتراض على قوله. ولم يسمع أحد أيضاً تلك الجملة. وسقط كرمه وسخاؤه بلا صوت فوق الحجارة الجامدة لحانة الحديقة وداستها الأقدام فيما بعد بلا اكتراث. وأخذ عمى عصاه ونهضنا، وقامت أمى بمساندة عمى، ومشينا ببطء تجاه الشارع. لا أحد من ثلاثتنا نظر إلى الجرسون، لا أمى ولا أنا لأننا كنا خجلانين. ليس عمى لأن الدمعتين كانتا فى عينيه. ربما كان هو أيضاً خجلان، عمى هذا. وببطء توجهنا ناحية باب الخروج، وعصا عمى كانت تخرخش بصوت قبيح فوق أحجار الحديقة، وكان هذا هو الصوت الوحيد فى تلك اللحظة لأن الثلاثمائة إلى أربعمائة وجه على المناضد كانت مركزة فى صمت محملقة فينا ونحن خارجون.

وفجأة شعرت بأسى على الجرسون، وعندما أردنا الالتفاف عند ركن باب خروج الحديقة التفتُّ مرة أخرى بسرعة إليه. وكان لا يزال واقفاً عند منضدتنا، وفوطته البيضاء كانت تتدلى حتى الأرض. وبدا لى أنه أصبح أصغر حجماً بكثير وكثير. وقف بحجمه الصغير هناك. وأحببته فجأة عندما رأيته ينظر من ورائنا وحيداً غاية الوحدة، والضآلة، أشيب الشعر، أجوف بلا أمل، بارداً وحيداً بلا حدود. آه، ياله من ضئيل! لقد شعرت بأسى لا نهائى عليه لدرجة أننى ربتُّ على يد عمى فى اضطراب وقلت بصوت منخفض" أظن، إنه يبكى الآن."

وظل عمى واقفا، ونظر إلىّ واستطعت أن أتعرف بوضوح تام على الدمعتين الغليظتين فى عينيه. مرة أخرى قلت دون أن أفهم بدقة لماذا فعلت ذلك حقيقةً: "آه، إنه يبكى، انظر، إنه يبكى."

عندئذ حرر عمى ذراعه من أمى، وقفز بسرعة وصعوبة خطوتين إلىّ الوراء ورفع عصاه كالسيف إلى أعلى وطعن بها فى السماء وزأر بكل القوة العظيمة لجسده الضخم ولحنجرته قائلاً:



"شيشيفوش! شيشيفوش شامعنى؟ شلامو عليكم الى اللقاء، يا شيشيفوش يا عجوش شلامو عليكو، اشوفك يوم الاحد الجاى، يا مفعوش يا شغير شلامو عليكو."

وانسحقت الدمعتان الغليظتان إلى لا شيء فى التجاعيد التى امتدت الآن فوق وجهه القمحى الطيب. وقد كانت تجاعيد ضحك وكان وجهه مليئاً بها. ومرة أخرى شوح بعكازه إلى السماء كما لو كـان يريد أن يُنزل الشـمس إلى أسـفل، ومـرة أخـرى أطلق ضـحكتـه الهـائلة تُدوى فـوق مناضـد حـانة الحـديقـة وقـال: "شيشيفوش، شيشيفوش"

وشيشيفوش، الجرسون المسكين الأشيب الضئيل صحا من موته، رفع فوطته ولَوح بها إلى أعلى وأسفل كمن يقوم بتنظيف النوافذ وقد خرج عن طوعه. مسح الدنيا الكئيبة كلها وجميع حانات الحدائق بالدنيا، وكل الجرسونات وكل عيوب ألسنة العالم بتلويحه نهائياً إلى الأبد من حياته وردد بصراخ حاد وفى غاية السعادة وهو يقف فوق أطراف أصابعه دون أن يقطع تنظيف النوافذ

"ايوه شعادتك، فهمت، يوم الاحد، مع الشلامة، يوم الاحد شعادتك."

ثم انعطفنا حول ناصية الشارع. ومد عمى يده مرة أخرى إلى ذراع أمى وقال بصوت منخفض:

"انا عارف ان المشألة كانت فشيعة بالنشبة لكم. لكن ماكانش فيه تشُرف تانى انا نفشى بقول كده واحد مشكين شى ده. ماشى بلشانه المعيوب طول عمره مشكين المأشوف على شبابه."

الهوامش:

* ڤولفجانج بورشرت

أحد أدباء من يطلق عليهم "أدباء الجيل الضائع" بسبب ويلات الحرب العالمية الثانية. وُلد عام ١٩٢١ بمدينة هامبورج، وتعلم مهنة تجارة الكتب، واشتغل فترة قصيرة بالتمثيل. فى عام ١٩٤١ جُند بالجيش الألمانى، وأُصيب إصابة بالغة فى الحرب ضد روسيا، وقُدم للمحاكمة بتهمة إعطائه تصريحات انهزامية وصدر الحكم عليه بالإعدام، ولكن نظراً لمرضه الشديد أُطلق سراحه، ثم حُكم عليه بالسجن مرة أخرى عام ١٩٤٤.

وبعد نهاية الحرب عام ١٩٤٥، عمل مساعداً للإخراج فى بيت المسرح بمدينة هامبورج ثم ممثلاً.

وقد توفى بمدينة بازل بسويسرا أثناء قضائه فترة للنقاهة العلاجية عام ١٩٤٧.

من مؤلفاته:

مسرحيته: "بالخارج أمام الباب" (عُرضت عام ١٩٤٧ -وقد توفى الأديب قبل العرض بيوم واحد).

مجموعات قصصية:

١- "زهرة الكلاب" قصة عن أيامنا، صدرت عام ١٩٤٨.

٢- "فى يوم الثلاثاء هذا"، ١٩ قصة، صدرت عام ١٩٤٨.

٣- "زهور الجيرانيا الحزينة"، وقصص أخرى، صدرت عام ١٩٦٢.

الأصل الألمانى الذى تُرجم النص منه:

Schischyphusch orderder Kellner meines Onkels, in: Moderne Erzähler, 14, Verlag, F. Schöningh, Paderborn 1960.

(١)فى الأصل الألمانى ص٢٢: مثال:

Und sein Lachen lachte los , unbändig , explodierte , polterte , juchte gongte , gurgelte - lachte los , als ob er ein Riesensaurier wäre , ...

وضحكت ضحكته بلا رابط، انفجرت، جلجلت، هللت، أطلقت جرسها وكركرتها - انطلقت الضحكة كما لو كان واحداً من الديناصورات العملاقة......

(٢)ص١٧ فى الأصل الألمانى: مثال:

"Bitte schehr? Schie wünschen?"

فى الترجمة زيد ما تحته خط لإظهارعيب النطق:

"إتفضل شعادتك؟ عايش إيه؟"

أو فى نفس الصفحة من الأصل الألمانى:

Alscho: Schwei Aschbach und für den Jungen Schelter oder Brausche oder wasch haben Schie schonscht?

فى الترجمة زيدت أو بُدلت الكلمات التى تحتها خط:

"لو شمحت، إشنين بيرة إشبغ وعشان الواد هات شيلتر أو كاشوشة، واللا عندكم حاجة شاقعة تانية؟"

(٣)مثال: فى الأصل الألمانى ص١٨.

"Esch ischt schamlosch von Schie , schich über mich schu amschieren , taktlosch ischt dasch , bitte schehr?"

فى الترجمة

"شعـــــادتك انت اللى ماعندكش كشوف ولا حياء، عشان بتشتهشا منى وتشخر منى وماعندكش شوق"

وص٢٥ فى الأصل الألمانى:

Wasch. "Schlusch! Schlusch, Schag ich jetscht scholl dasch-mit dieschem blädschinnigen schaudummen Schischuphusch? schlusch jetscht, verschtehscht du!"

وفى الترجمة:

"بش، بش، ياشيد قلت بش. تقشد إيه بكلمة شيشيفوش المشفته بشفت الخناشير دى؟ بش يا شيد - انت مش شامع واللا إيه؟"

(٤)فى الأصل الألمانى ص٢٤

[, schien den ersten Teil seines....Der kleine Kellner ,] neuen Lebens gleich mit einer ganzen

Er. Ziegenmeckerlachepoche beginnen zu wollen mähte, bähte, gnuckte und gnickerte wie eine ganze Lämmerherde auf einmal

الجرسون الصغير [....] يبدو أنه كان يريد أن يبدأ الجزء الأول من حياته الجديدة على الفور بعصر كامل من ضحكات العنزات الراغية . فقد ثغا ورغا ومأما وقرقع مثل قطيع كامل من الحملان دفعة واحدة.

(*) منطقة خصبة بالقرب من مدينة هامبورج

(**) نبات زهرته ناصعة البيضاء



مغازلة الزوجة

جون أبدايك
ترجمة د. حسن حلمي

آه، يا حبيبتي. أجل. هانحن جالسان على ألواح الأرضية الدافئة العريضة، أمام المدفأة، والأطفال بيننا على هيئة هلال، يأكلون. البنت تشاركني في أكل نصف رطل من بطاطس مقلية، بينما تشاركين أنت الولد نصف رطل آخر: وفي الوسط، الرضيع، مستقراً في مقعده، ينعكس في ذاته انعكاسات بسيطة كأنه جوهرة، لا يشارك أحدا في أكل أي شيء، يرضع من قنينته بتحكم عابس، وعيناه المتأملتان الأنانيتان تسرقان البريق من قلب اللهب. وأنت. أنت. تَدَعين تنورتك ـ التنورة السوداء نفسها التي امتطيت بها الدراجة هذا الصباح في شجاعة نسائية ناعمة، ثم اندفعت لتعزفي التراتيل نغمات صعبة على البيانو القديم في حصة الأحد ـ تَدَعين هذه التنورة السوداء تنحسر عن ركبتيك المرفوعتين فتكشف عن فخذيك، تنحسر في جغرافيا جسدك المطلقة عن فخذيك، فيصير بياض باطنيهما المتوازيين عرضة لدفء النار، وعرضة لبصري. آه. ثمة عبارة لجويس. أحاول أن أستعيدها من مغارات عوليس، تلك المغارات الخرافية التي لم تُستكشف تماما: طقطقَ رباطُ جورب، كي يرضي بليزز بويلن، في عرين دبلني عميق. ماذا؟ دفء قُبلة. تلك كانت العبارة الحاسمة. طقطق دفء قبلة على فخذها النسوي القابل للتقبيل. شيء من ذلك القبيل. لابد أنه كان رجلا رائعا كي يحس بذلك. دفء القبلة على فخذ المرأة. لابد أنه كان رائعا كي يحس أيضا بعنفوان الحياة الغريبة التي لا سبيل إلى إنكار سحرها أو تفسيره، تلك الحياة التي تحياها اللغةُ داخل ذاتها. أيّ روح فكرتْ وقدرت، ثم أدركتْ أن في تأنيث المرء خلقاً للمرأة؟ الاختلاف تحديدا. التاء المربوطة، التاء المتلقية الولهى. الرحم. يبدو أن الأطفال في هلالنا يُقبلون، رغم حجمهم، عليك أنت، أصابعهم وأعينهم بليلة، وسحناتهم نحاسية. ثلاثة أطفال، خمسة أشخاص، سبع سنوات. سبع سنوات مذ تزوجت المرأة الدافئة الشاسعة، المرأةَ ذات الفخذين البيضاوين. توددت وتزوجت. زوجة. كلمة كالسكين لم تهزم التوددَ رغم طعنتها القاتلة. عجبي.

نأكل اللحم، اللحم الذي انتزعتُه دافئا من اليدين النحيلتين، يدي بائعة الهامبورجر في المطعم الذي يبعد عنا مسافة ميل: مكان عنيف، صقلته الهمجية، وهيجه طلاء الكروم، تَهدَّدني فتيان عدوانيون يغمغمون نكاتا بذيئة، ومد الشيوخ نحوي مخالب أدفأتها فناجين القهوة: أحكمتُ قبضتي على حافظة النقود وعدت سالما. كان كيس الأرغفة الكبيرُ الأسمرُ بجانبي في السيارة الباردة دافئا: أما الكيس الأصغر الذي يضم علبتين صغيرتين من البطاطس المقلية فقد كانت تصدر منه حرارة أشد جاذبية. هاقد عدتُ عبر الفضاء الشتوي الحالك إلى دفء النار، إلى الكهف الحميم، حيث تستقبلني الهتافات والتحايا، والأيل ـ بفمه الفاغر وحنجرته القطنية المتدفقة ـ يمتد صريعا عبر كتفيّ. وهاأنت الآن ـ بجانب الاستدارة البيضاء لطبق يتخلص فوقه الأطفال، وهم يصرخون في اشمئزاز، من حلقات البصل شبه الشفافة التي حُشرتْ مع الهامبورجر ـ هاأنت تُدنين أصابع قدميك من اللهيب، فيتعرى خاملا باطنُ فخذك العميقُ الأبيض الشاحب، و ينقصف رباطُ الجورب المتمطُ الخالدُ قُبلةً دافئةً على قلبي الخلي.

من كان يتصور، أيتها الزوجة الشاسعة، حينئذ، في رعشة المراسم الشاحبة (في طرف عيني احتفظتُ ـ رغم عاصفة البَرَد المذهلة، عاصفة الوعود المنذرة ـ بارتعاش باقة الورود البيضاء المتشبثة بمعصمك)، من كان يتصور أن سبع سنوات لن تباعد بيننا، وأنها ستوصلنا، عبر كل تلك الأسرَّة البيضاء، إلى النقطة المرتعشة نفسها، نقطة البداية؟ الخلايا تتغير كل سبع سنوات، ويبدو أن ثمة فجوة غريبة في صميم الذرَّة، فكأن الرب يعيد خلق الكون في كل لحظة. (آه، أيها الرب، يا ربي العزيز، أيها الرب الطويل، يا صديق طفولتي ، لن أنساك أبدا، رغم أنهم يقولون أشياء فظيعة. يقولون إن النوافذ الوردية في الكاتدرائية رموز مهبلية.) ساقاك، مكشوفتان تماما كأنك ترتدين تبان السباحة، تتوقان إلى لون الحرارة الكهرماني. حسنا: ابدئي. نفثةُ لهب خضراءُ تنقذف جانبا من جيب صمغ بقطعة حطب، تنقذف صارخة، والظلال البرتقالية تميس حيويةً على السقف. ابدئي.

"أتذكر شهر العسل وكيف كان سطح موقد الكيروسين ينعكس على السقف نافذة وردية ضخمة؟"

"يلتصق ذقنك بركبتيك، تنسحب قصبتا ساقك، وينكمش كل شيء. قد لا يكون ثمة، بالنسبة لك، شيء مهم يستحق الذكرى. دم أريق، كل أصناف الخرق. "كان الطقس أبرد مما ينبغي أن يكون عليه في حزيران."

"ماما، ما الذي كان باردا؟ ماذا كنت تقولين؟" تسأل البنت، في نبرة حانقة، مصممة على ألا تدعَ اللغة تنزلق من على لسانها فتجعلها تتعثر فنضحك نحن منها.

"منزل كنا أنا وبابا قد أقمنا فيه."

"لا أحب ذلك." قالها الولد، وهو يلقي على الأرضية نصف رغيف عليه صلصة الخردل الصفراء الشاحبة.



تلتقطينه وأنت تسألين بنبرة جميلة متأملة حزينة: "أليس ذلك غريبا؟ هل كانت صلصة الخردل على أى من الأرغفة الأخرى؟"

قال الولد محتدا :"أكره دلك." إنه منقسم. فاللغة كما يدركها مقابض سميكة غامضة لا تكف عن الدوران: وهو يمسك منها ما يستطيع الإمساك به.

"هاك. بوسعه أن يأخذ رغيفى. ناولينى رغيفه." أمد رغيف الهامبورجر، تأخذينه، يأخذه هو منك، ولا أثر لأى عرفان بالجميل. لم يعد ثمة أى ثناء على بطولتى لأننى أحضرتُ عشاء الأحد فكفيتك عناء إعداده. مكر، تدركين، وتدركين أننى أدرك فطنتك إلى أننى كنت آمل أن أوفر طاقتك كى أوجهها نحو استهلاك أشد نشوة. نحس كل شيء بيننا، كل مويجة صغيرة، موجودة أو غير موجودة: ذلك مرهق. التودد إلى الزوجة يتطلب من القوة عشرة أضعاف ما يتطلبه إغواء فتاة غريرة. تتراقص النار محطِّمة مزقَ الجرائد التى تحمل لى الرمادى الباهت شبح مداد رسائلها. تحضنين ركبتيك فتعود تنورتك لتغطيهما. بصوت يئز كزفرات الأحطاب المرهقة، يأخذ الرضيع آخر قطرة من قنينته ويلقيها على الأرضية برغوتها الجوفاء الخادعة الكريهة، ثم يشرع فى الصراخ. ينفتح فمه الأنانى: يتمزق غشاء رضاه الرقيقُ. تلتقطينه ثم تقفين. تحبين الرضيع أكثر مما تحبيننى.

نضع الأطفال فى أسرتهم، واحدا تلو الآخر، حسب الترتيب المعكوس لميلادهم. أنا صبور بلا حدود، أبوى، سمح. ومع ذلك تعرفين. نرقب أكياس الورق و الورق المقوى تشتعل فوق وسادة الجمر المتنفسة: نقرأ، نشاهد التلفزيون، نأكل البسكويت، لا يهم. الحادية عشرة. وللحظة خاطفة تقفين على سجاد غرفة النوم فى ملابسك الداخلية، تفكين أزرار لباس النوم: آه، سمنة سمينة عذبة بيضاء سمينة. فى السرير تقرئين. عن ريتشارد نيكسن. يأسرك: تكرهينه. تعرفين كيف هزم جرى فورهز، وقتل مسز دجلاس، وكيف كان يلعب البوكر وهو فى البحرية رغم انتمائه إلى طائفة الكوايكرز، وكيف استعمل كل الحيل الشيطانية، كلّ تحايل حقير. آه يا إلهى. لندع المسكين يستريح. ليس فينا من هو كامل. "لنطفئ النور."

"انتظر. إنه يوشك أن يُدين هس. يا للغرابة. أقرأ هنا أنه تصرف بدوافع شريفة."

"أنا متأكد من أنه فعل." أمد يدى إلى زر النور.

"لا. انتظر. فقط حتى أتم هذا الفصل. أنا متأكدة أن شيئا ما سيحدث فى النهاية."

"حبيبتى، هس كان مذنبا. كلنا مذنبون. ولأننا ننشأ عن الشهوة، فإننا نموت دون أن نتوب." كانت كلماتى المنمقة تسحرك فيما مضى.

أرقد مستندا إلى ظهرك المقعر الشفاف. تقرئين بالنظر جانبا، حيلة وسنى. أرى الصفحة من خلال أطراف شعرك، حادة وبيضاء كإسفين من بلور. ينزلق فجأة. انزلق الكتابُ من يدك. أنت نائمة. آه يا للحيلة الماكرة، يا للدهاء! فى الظلام أتأمل. مكر. مصابيح السيارات تنساب عرَضا، ناشرة كالمروحة شقوقا من نور حول الجدران والسقف. كانت النافذة الوردية العظيمة منعكسةً من خلال الثقوب الشبيهة بالبتلات على سطح موقد الكيروسين الأسود المنتصب وسط الأرضية. وإذ يخفق اللهيب على الفتيلة المستديرة، يتحرك النجمُ الناعم المتشكل من الظلال المتداخلة، ويتموج كأنه مطبوع على قطعة من حرير تُسحَب برقة أو يُلوَّح بها ببطء فى الهواء. لونها لون لطخة دم ناعمة. ندفع الثمن غاليا من دمائنا من أجل بيوت آمنة.

فى الصباح، أشعر بالفرج إذ أراكِ دميمة. الضوء الباهت أثناء فطور الاثنين يلطخك بالبياض، يستنزف جودةَ سمنتك، ويجعل رداء الحمام أنبوبا ملطخا أعرج يخفق كئيبا، كاشفا عن الشحوب عند فتحة الصدر. البشرة فيما بين نهديك صفراء كئيبة. أحتفل وأنا أشرب القهوة بشحوبك.كل جعدة وكل لون شاحب فرح وانتقام. الأطفال يعولون. الخبز يحترق فى المحمصة. سبع سنوات أنهكتْ هذه المرأة.

الرجل، ينطلق كالسهم إلى العمل، مصارعا من أجل حق المرور، منعرجا على الحد الدقيق للسرعة المحدودة. يخرج من فوضى البيت، من النعومة، والشحوب والترهل: ويدخل المدينة. الحجر اختصاصه. القطعة النقدية الرابحة. التلاعب بالمفاهيم التجريدية. تشغيل الأشياء المتحجرة. آه من مباهج الشغل العنيدة العديمة الروح!

أعود ورأسى قد وقع فى شرك آلة. تعوق ذهنى مسألة تقنية يتطلب شرحها لكم أسابيع: أعبث بالعبارات والأرقام طوال المساء الجامد. تقدمين إلى الطعام باعتبارك نادلة، بل أقل من نادلة، فأنا أعرفك. يلمسنى الأطفال وهم متهيبون، كما يلمسون عارضة معدنية منحدرة ثُبِّتتْ فى إطار لا يدركون ارتفاعه. ينجرفون نحو النوم آمنين. ننجو نحن من انجرافهم بهدوء مواز. تعيد أفكارى تشكيل الدارات الناتئة نفسها، تعيد تشكيلها فى زوايا قائمة مزمنة، فوق العارضة المهنية نفسها. أسمع الحفيف الذى تجعلينه يصدر عن الكتاب الذى يحكى عن نيكسن: تختفين فى أنابيب المياه بالطابق العلوى، مواسيرُ حوض الحمام تستغيث. يبدو أننى عثرت أخيرا على المفتاح المعطل فى رأسى: أضغط عليه: يتعطل: أضغط: إنه معطل. أصاب بالدوار، أتحرك بعنف مدخنا سيجارة تلو أخرى، أجوب الغرفة على غير هدى.

وهكذا أُباغَتُ وأنا أستدير، حين تأتين فى الساعة العاشرة، تلك الساعة المليئة بالمعانى، تأتيننى بقبلة لها طعم معجون الأسنان، قبلة أجدها بليلة وفتية وخاطفة: والمغزى الهام فى هذه القصة هو أن الهدية المتوقعة، لا تستحق أن تُهدى■



ثلاث ساعات بين طائرتين*

للكاتب الأمريكي : سكوت فيتزجيرالد
ترجمة : حسين عيد

كانت مصادفة عجيبة تلك التي حدثت لدونالد، الذي كان رائق المزاج موفور الصحة جسوراً، يداخله شعور ضجر لمن أنجز عملاً، وربّما الآن يكافئ نفسه.

عندما هبطت الطائرة، خرج إلى ليل صيف منطقة ما بالغرب الأوسط، وواجه مطاراً معزولاً لقرية قديمة. وهو يفكر كعجوز هندي أحمر أنه مجرد "محطة سكة حديد". لم يكن يعرف إن كانت ما تزال على قيد الحياة، أو تعيش في هذه القرية، وما هو اسمها الحالي. ومع تصاعد الإثارة، بحث في دليل التليفون عن اسم أبيها الذي ربما يكون قد مات أيضاً، في مكان ما خلال العشرين سنة الأخيرة تلك.

رقم القاضي هارمون هولمز – هيل سايد ٣١٩٤

أجاب سؤاله عن نانسي هولمز، صوت امرأة لاهية.

"نانسي هي السيدة والتر جيفورد الآن، من السائل؟"

لكن دونالد أغلق الخط دون إجابة؛ فقد اكتشف ما أراد أن يعرفه، ولديه فقط ثلاث ساعات. إنه لا يتذكر أي والتر جيفورد. ثم كانت هناك لحظة توقف مؤقت أخرى عندما أمعن النظر في دليل التليفون ثانية، فربما تكون قد تزوجت خارج المدينة

وجد رقم والتر جيفورد – هيل سايد ١٩١١، وعادت الدماء مرة ثانية إلى أطراف أصابعه

"هالو؟"

"هالو. هل السيدة جيفورد موجودة. إنني صديق قديم لها"

"هذه هي السيدة جيفورد"

تذكّر، أو ظن أنه تذكّر السحر الجميل في صوتها

"أنا دونالد بلات. إنني لم أرك منذ كنت في الثانية عشرة من عمري"

"أوه. هـ – هـ!" كان رداً مكتمل الدهشة، شديد التهذيب، لكنه لم يميز فيه أي فرح أو تعرّف أكيد.

"– دونالد!" أضاف صوتها: كان فيه شيء هذه المرة، أكثر من مقاومة الذاكرة

"... متى عدت إلى المدينة؟" ثم بمودة "أين أنت؟"

"أنا موجود خارج المطار – فقط لعدة ساعات"

حسناً، تعال وزرني"

"أعتقد أنك لن تذهبي إلى النوم، الآن"

"ياللسماء، لا!" هتفت "أنا جالسة هنا، أتناول جرعة من شراب. أخبر فقط سائق التاكسي بالعنوان.."

حلل دونالد المحادثة وهو في طريقه إليها بسيارة الأجرة. كلمتاه "خارج المطار" أشارتا إلى أنه يمكن تصنيف موقعه في طبقة البورجوازية العليا، وقد تشير وحدة نانسي إلى أنها تحولت إلى امرأة غير جذابة بدون أصدقاء. ربما كان زوجها بعيداً أو في الفراش. وصدمته جرعة الشراب التي تتناولها –لأنّها ظلت في أحلامه في العاشرة من عمرها– لكنه كيف نفسه بابتسامة، لعلها تقترب الآن من الثلاثين.

في نهاية دورة السيارة، رأى امرأة ذات شعر أسود قليلة الجمال، تقف أمام الباب المضاء، وفي يدها كأس. خرج دونالد من سيارة الأجرة، مجفلاً من وجودها. تساءل:

"السيدة جيفورد؟"

أضاءت ضوء الرواق، وحملقت إلى بعينين واسعتين مترددتين. وسرعان ما ومضت ابتسامة خلال تعبيرها المرتبك.

"دونالد –أهذا أنت؟ –لقد تغيرنا جميعاً. آه، إن هذا لجدير بالملاحظة!"

عندما كانا يدخلان، ردد صوتاهما كلمات "كل هذه السنين"، وشعر دونالد بهبوط في معدته. استعاد على أثره جزءاً من مشهد آخر لقاء لهما –حين ركبت وراءه على الدراجة، متشبثة به حتى الموت– ومن ناحية أخرى بدت نذر خوف من ألا يكون لديهما ما يقولانه. كان ذلك مثل اجتماع شمل حشداً، لكن ظل هناك أيضاً الفشل في أن يجد الماضي وقد اختفى تحت صخب المناسبة المتعجل. أخيرا، تيقن أن هذه قد تكون ساعة طويلة، فارغة. غاص يائساً.

"كنت دائماً شخصاً محبوباً. لكنني مصدوم قليلاً أن أجدك جميلة كما كنت"

لقد أثمر تعرفهما الحالي على حالتهما المتغيرة، والمجاملة الجريئة، جعلتهما غريبين متعاطفين، بدلاً من صديقي طفولة منقضية.

"هل تتناول كأساً؟" تساءلت "لا؟ أرجوك ألا تظن أنني أصبحت شاربة سرية، ولكن كانت هذه ليلة كئيبة، فقد كنت أتوقع عودة زوجي، إلا أنه أبرق بأنه سيمدد غيابه ليومين قادمين. إنه طيب جداً يا دونالد، وجذاب، لكنه مختلف عن لونك وطرازك" ترددت "–وأعتقد أنه مهتم بشخص ما في نيويورك– وأنا لا أدري"

"يبدو هذا مستحيلاً بعد أن رأيتك" أكّد لها "لقد تزوجت لمدة ست سنوات، وكان هناك وقت عذبت فيه نفسي بنفس



الطريقة. وذات يوم، أخرجت الغيرة من حياتى إلى الأبد. وبعد أن ماتت زوجتى، كنت سعيداً لما فعلت. لقد خلفت ذكرى غنية جداً، لأنك حين تفكرين بعمق، لن تجدى شيئاً صعباً أو فاسداً أو مشوهاً"

تطلعت إليه فى اهتمام، ثم برقة بينما كان يتحدث:

"أنا آسفة جداً" قالت، وبعد دقيقة كاملة استطردت "لقد تغيرت بعض الشيء. أدر رأسك. أتذكر أبى وهو يقول: لهذا الولد مخ"

"أعتقد أنك جادلت فى ذلك"

"كنت متأثرة. حتى ذلك الحين كنت أعتقد أن لدى كل شخص مخاً. وهذا هو سبب التصاقها بذهنى"

"وماذا التصق بذهنك أيضاً" تساءل مبتسماً

فجأة نهضت نانسى، ومشت بسرعة قليلاً مبتعدة.

"آه، الآن" وعادت للاقتراب منه "هذا ليس عدلاً! لقد ظننت أننى كنت فتاة سيئة السلوك"

"أنت لم تكونى كذلك" قال بعناد "وسأتناول مشروباً الآن" بينما كانت تصب الكأس، أشاحت بوجهها بعيداً عنه. لكنه استمرّ:

"هل تظنين أنك كنت الفتاة الصغيرة الوحيدة التى قُبِّلت؟"

"هل يعجبك الموضوع؟" تساءلت. ذاب ترددها اللحظى، وقالت "يا له من جحيم! لقد تمتعنا. كما جاء بالأغنية"

"بركوب مركبة جليد"

"نعم -ونزهة شخص ما- ترودى جيمس، فى فرونتناك، خلال أوقات الصيف"

تذكر أنه كان غالباً ركوب مركبة جليد، وتقبيل وجنتيها الباردتين فى القش فى أحد الأركان، بينما ضحكت لمرأى النجوم الباردة البيضاء، وقد أدار الثنائى المجاور لهما، ظهريهما، فقبّل رقبتها الصغيرة وأذنيها ولم يقبّل أبداً شفتيها.

"وفى حفلة آل ماك لعبوا لعبة مكتب البريد، لكنى لم أستطع الذهاب؛ لأننى كنت مكتئباً؛ قال

"لا أتذكر ذلك"

"أوه، كنت هناك. وتم تقبيلك، وكنت مجنوناً بالغيرة كما لم أكن من قبل أبداً"

"غريب، إننى لا أتذكر. ربما أردت أن أنسى"

"لكن لماذا؟" تساءل مندهشاً "كنا حبيبين بريئين تماماً. نانسى، كنت كلما تحدثت إلى زوجتى حول الماضى، أخبرها أنك الفتاة الوحيدة التى أحببتها تقريباً، كما أحبها. لكنى أعتقد حقيقة أننى أحببتك بشدة أكثر وحينما انتقلنا من المدينة حملتك كقذيفة مدفع بداخلى"

"هل كنت -مشحوناً- دائماً هكذا؟"

"يا إلهى، نعم! أنا..." فجأة تبين أنهما يقفان، كل على بعد قدمين من الآخر، لدرجة أنه كان يتكلم كما لو كان يحبها فى الحاضر، وهى تتطلع إليه بشفتين نصف منفرجتين، وبنظرة عابسة فى عينيها.

"استمر" قالت "أنا خجلة أن أقول.. أننى أحب ذلك. لم أكن أعرف عندئذ أنك كنت متضايقاً. كنت أعتقد أننى وحدى المتضايقة"

"أنت!" تعجب "ألا تذكرين أنك تخليت عنى فى الصيدلية" ضحك "لقد أخرجت لسانك لى"

"لا أتذكر ذلك إطلاقاً. يبدو لى أنك من قام بالتخلى" سقطت يدها برقة تقريباً مواسية على ذراعه "لدى ألبوم صور بأعلى لم أنظر إليه لسنوات. سأحضره.

جلس دونالد لمدة خمس دقائق مع فكرتين: الأولى الاستحالة اليائسة للتوفيق بين تذكّر عدّة أفراد مختلفين لنفس الواقعة، والثانية تلك الطريقة البغيضة التى تقوده بها نانسى كامرأة كما سبق أن قادته كطفل، بعد أن طوّرت خلال نصف ساعة عاطفة لم يعرفها منذ موت زوجته، تلك العاطفة التى أمل ألا يعرفها أبداً مرة أخرى.

فتحا ألبوم الصور بينهما، وهما على أريكة جنباً إلى جنب. نظرت إليه نانسى مبتسمة وسعيدة جداً. "أوه يا لها من متعة" قالت "مثل هذه المتعة فى أن تكون رقيقاً معى لدرجة أن تتذكرنى بهذا الجمال. دعنى أخبرك، كم كنت آمل لو عرفت ذلك حينذاك!، بعد أن ذهبت كرهتك"

"يا للحسرة!" قال بلطف

"لكن ليس الآن" أعادت التأكيد له، ثم بتهور "التقبيل والغزل.."

".. لن تكون تلك زوجة صالحة" قالت بعد دقيقة "حقيقة، لا أتذكر أننى قبلت رجلين منذ أن تزوجت"

كان مستثاراً، وفوق كل شيء كان مشتتاً. هل قبّل نانسى؟ أم هى مجرد ذكرى؟ أم هو هذا الغريب المحبوب المرتعش، الذى انصرف عنها بسرعة وقلب صفحة من الألبوم؟

"انتظرى!" قال "أنا لا أعتقد أننى أستطيع أن أرى صورة لعدة ثوان"

"لن نفعل ذلك ثانية، فأنا نفسى لا أشعر أننى هادئة جداً هكذا"

عندئذ. ذكر دونالد واحداً من تلك الأشياء المبتذلة الشائعة الانتشار.

"هل يكون مؤلماً لو وقعنا ثانية فى الحب"

"أوقف ذلك!" ضحكت، مبهورة الأنفاس "لقد انتهى كل شيء. كان ذلك لدقيقة. دقيقة سيتوجب على أن أنساها"

"لا تخبرى زوجك"

"لم لا؟ إننى أخبره بكل شيء"

"لأن هذا سيؤذيه. لا تخبرى أبداً رجلاً بمثل هذه



الأشياء"

"حسناً، لن أفعل"

"قبليني مرّة أخرى" قال متناقضاً مع نفسه، لكن نانسي قلبت الصفحة، ثم أشارت إلى صورة:

"أنت هنا" صاحت "مختلف تماماً"

نظرا إلى الصورة، رأى ولداً فى بنطلون قصير واقفاً على رصيف ممتد داخل البحر مع قارب بحرى فى الخلفية.

"أتذكر.." ضحكت بانتصار "لقد حدث ذلك فى نفس اليوم، حين أخذته كيتى، وأنا سرقته منها"

فشل دونالد لوهلة فى أن يتعرف على نفسه فى الصورة الفوتوغرافية. ثم اقترب أكثر، لكنه فشل كلية فى أن يتعرف على نفسه.

"هذا ليس أنا" قال

"أوه، نعم. كان ذلك فى فرونتناك، كنا فى الصيف، وقد اعتدنا أن نذهب إلى الكهف"

"أى كهف؟ كنت فى فرونتناك لمدة ثلاثة أيام فقط" ركز عينيه مرة ثانية على الصورة الباهتة الصفراء "وهذا ليس أنا. إنه دونالد بوورز. لقد كنا نبدو متشابهين"

كانت تحملق فيه الآن، منحنية إلى الوراء، بادية أنها تنفلت منه

"ولكنك دونالد بوورز!" تعجبت، ثم ارتفع صوتها قليلاً "ولكن لا، إنك لست كذلك. أنت دونالد بلانت"

"لقد أخبرتك فى التليفون"

وقفت على قدميها بوجه شاحب مرتعب:

بلانت! بوورز! لابد أن أكون مجنونة، أو أن ذلك الشراب هو السبب؟ لقد اختلط الأمر على قليلاً عندما رأيتك أولاً. انظر إلى! بماذا أخبرتك؟"

جرّب دونالد هدوء القرود، وهو يقلب صفحة من الألبوم:

"لا شىء على الإطلاق" قال، بينما كانت الصور التى تشمله، تتشكل أمام عينيه ثم تتشكل ثانية.. فرونتناك.. كهف.. دونالد بوورز.. "لقد تخليت عنى"

تحدثت نانسى من الجانب الآخر للغرفة

"لن تحكى أبداً هذه القصة" قالت "للقصص طريقتها للانتشار"

"لا توجد هناك أية قصة" تردّد، لكنه فكّر: لذلك كانت بنتاً صغيرة سيئة

والآن فجأة، كان ممتلئاً بغيرة غاضبة متوحشة من دونالد بوورز.. هو الذى نفاه من حياته غيوراً إلى الأبد. وخلال الخطوات الخمس التى عبر فيها الغرفة محق عشرين عاماً، كما امتصّ وجود والتر جيفورد.

"قبلينى ثانية، يانانسي" قال، هابطاً على إحدى ركبتيه بجوار كرسيها، واضعاً يده على ظهرها. لكنها ابتعدت متوترة.

"لقد قلت إن عليك أن تلحق بطائرة"

"إنها لا شىء. يمكن أن أفقدها. إنها ليست بذات أهمية"

"اذهب من فضلك" قالت بصوت بارد "وأرجو أن تحاول أن تتخيل كيف أشعر"

"لكنك بدوت كما لو كنت لم تتذكرينى" هاج.. "كما لو كنت لا تتذكرين دونالد بلانت!"

"أتذكرك. أتذكرك أنت أيضاً.. لكن كل ذلك كان منذ زمن طويل" تصلب صوتها ثانية "رقم استدعاء سيارة الأجرة هو كرستوود ٨٤٨٤"

حرك دونالد رأسه من جانب إلى آخر، وهو فى طريقه إلى المطار. كان قد استعاد الآن نفسه تماماً، لكنه لم يستطع تأمل التجربة. فقط بينما كانت الطائرة تحلق فى السماء المظلمة وأصبح للمسافرين فيها وجود مختلف عن العالم المناظر بأسفل، عندئذ انتقل متوازياً مع حقيقة رحلة الطيران، وعاش كمجنون لمدة خمس دقائق عمياء فى عالمين مرّة واحدة، كان ولداً فى الثانية عشرة ورجلاً فى الثانية والثلاثين، وذلك فى مزيج عاجز لا فكاك منه.

لقد فقد دونالد فرصة عظيمة، أيضاً، فى تلك الساعات بين الطائرتين. ولكن طالما أن النصف الثانى من الحياة سيكون عملية طويلة للتخلّص من أشياء معينة، فإن ذلك الجزء من الخبرة من المحتمل أن لا يكون هاماً.

تعريف بالكاتب

يعتبر ف. سكوت فيتزجيرالد (١٨٩٥-١٩٤٠) من أهم الكتاب الأمريكيين فى فترة العشرينيات. له خمس روايات، لعل أهمها "جاتسبى العظيم" (١٩٢٥)، التى صدر لها أكثر من ترجمة عربية. وله أربع مجموعات قصصية، احتوت على ست وأربعين قصة، إضافة إلى عديد من قصص أخرى لم تضمها مجموعاته.

هذه القصة من كتاب:

"The Stories of F. Scott Fitzgerald"

Charles Scribner'Son, U.S.A. 1951





انتحار

جى دى موباسان
ترجمة د. ناهد الطنانى

جى دى موباسان (١٨٥٠-١٨٩٣)

"تتأرجح حياة الإنسان مثل البندول بين الألم والملل ... و لايسعنا إلا أن نقف مكتوفى الأيدى وأن نحاول النوم جاهدين"

جى دى موباسان

جى دى موباسان من أشهر كتاب القصة القصيرة فى فرنسا فى القرن التاسع عشر، ولكن أعماله لم تكن تحظى بالاهتمام الذى تستحقه حتى الثمانينيات حين بدأت عملية إعادة اكتشاف موباسان خاصة من خلال مجموعاته القصصية الشهيرة بـ"قصص الحزن و القلق"

و الواقع أن كل قصص موباسان القصيرة يغلب عليها طابع الحزن حتى إن قصصه الساخرة لم تكن تخلو إطلاقاً من وخزة ألم أو مرارة اكتئاب.

لعل هذه المرارة كانت السمة الغالبة لعصر موباسان. فقد عاش الكاتب فى الفترة التى أعقبت هزيمة فرنسا سنة ١٨٧٠. هذه الهزيمة ألقت بظلالها على الحياة الفكرية للمجتمع الفرنسى الذى أصبح يعيش أزمة ضمير جماعية، وبات هناك نوع "من التحول فى العلوم والفلسفة أعقبه انهيار المعتقدات الدينية والقيم الأخلاقية وشعور بضآلة الإنسان تولد عنه شعور بالضيق من الحياة و نوع من "اكتئاب نهاية القرن" أقوى من ذلك الذى عرفه الرومانسيون .

كان لموباسان رؤية خاصة للقصة القصيرة فهى قصة شديدة التركيز تتمحور حول شخصيات نمطية من الناحيتين الاجتماعية والنفسية ولاتمر بأى تطور خلال زمن القصة التى تمتاز بالواقعية الشديدة حتى إن القارىء ليشعر بألفة شديدة مع الشخصيات والأماكن التى تصورها القصة.

أصيب موباسان خلال رحلة عمره القصيرة بمرض الزهرى الذى جعله فى أواخر أيامه فريسة لاضطراب عقلى شديد ولنوبات من الهلوسة أقرب إلى الجنون. و لم تكن طفولة الكاتب أسعد حالا من أخريات أيامه فقد خيم عليها الحزن والألم لأصابة أمه بمرض عقلى جعلها تحاول الانتحار أكثر من مرة، أما شقيقه الأصغر فقد توفى فى مقتبل عمره من المرض العقلى نفسه .

كل هذه الظروف العامة و الخاصة التى شكلت عالم الكاتب ، إضافة إلى عقيدته المادية و عدم إيمانه بوجود ذات إلهية أو عالم آخر خلقت لموباسان جواً نفسياً سيطرت عليه الكآبة والوهم المرضى.

انتحار، جنون، غموض تلك كانت التيمات الثلاث الرئيسة فى أعمال موباسان خاصة فى المجموعة التى أطلق عليها النقاد: "قصص الحزن والقلق" والتى اخترنا من بينها قصة "انتحار" لترجمتها إلى العربية.

وقع اختيارنا على هذه القصة لعدة أسباب: اولاً أردنا أن نلقى مزيداً من الضوء على هذا اللون الخاص من أدب موباسان الذى لم يتعرف عليه القارىء العربى جيداً حيث كان أكثر ما ترجم من أدب موباسان هى قصصه الساخرة والخيالية.

ثانياً: هذه القصة هى -من وجهة نظرنا- نموذج يوضح مدى الالتقاء الفكرى بين موباسان و بين جيل آخر من الأدباء والمفكرين الذين عاشوا فى ظروف سياسية واجتماعية مشابهة فى أعقاب الحرب العالمية الثانية. فقد وجدنا فيها مزيجاً من مشاعر العبث والعدمية و اللامعقول التى تبلورت فيما بعد فى تيارات أدبية أفرزت أعلاماً فى الأدب الغربى مثل كامى وسارتر وكافكا ويونسكو وغيرهم، وكان لها أثرها الملموس فى التيارات الأدبية العربية المعاصرة .

د. ناهد الطنانى

انتحار

لايمر يوم دون أن نقرأ فى الجرائد الحادثة التالية:"استيقظ أهالى المنزل رقم ٤٠ فى شارع... ليلة يوم الخميس على صوت طلقتى رصاص متتابعتين. كان الصوت صادراً من منزل السيد .. وقد وجد الساكن بعد فتح الباب غارقاً فى دمائه بينما المسدس الذى قتل به نفسه لايزال فى يده".

"ويبلغ السيد ... سبعة وخمسين عاماً يعيش حياة كريمة ويتمتع بكل ما يكفل له السعادة ولا أحد يعلم على وجه الإطلاق السبب وراء قراره المشئوم"

ماالذى يدفع هؤلاء السعداء إلى الانتحار: آلام عميقة؟ انكسار قلب؟ خيبات أمل؟ جروح محرقة؟!

يبحث الناس فيذهب بعضهم إلى وجود مأساة عاطفية



ويذهب آخرون إلى وقوع كارثة مالية..

وعندما لايمكنهم التوصل إلى شىء يعلقون على هذه الحوادث بكلمة "حادث غامض"

و قد وقع بين يدى أحد الخطابات التى وُجدت على طاولة أحد هؤلاء "المنتحرين دونما سبب" والتى كتبها فى ليلته الأخيرة و مسدسه المحشو بجواره . ويخيل لى أنها هامة : فهى لاتكشف عن أى من هذه الكوارث الكبيرة التى دائماً ما نبحث عنها خلف هذه الأعمال اليائسة، ولكنها توضح التتابع البطىء لإحباطات الحياة الصغيرة، الانهيار الحتمى لحياة موحشة اختفت منها الأحلام وتكشف النقاب عن السبب فى هذه النهايات المأساوية التى لن يتفهمها سوى ذوى الأعصاب المرهقة و المشاعر المرهفة.

هذا هو الخطاب:

"منتصف الليل. عندما أنتهى من خطابى هذا سوف أقتل نفسى، لماذا؟ سأحاول أن أذكر السبب لا لمن سيقرأون هذه الكلمات و لكن لنفسى، كى أستجمع شجاعتى الخائرة ويتغلغل داخل نفسى الشعور بضرورة هذا العمل الذى أصبح الآن حتمياً و لن يكون بالإمكان أكثر من تأجيله.

كانت نشأتى بين والدين من البسطاء الذين يؤمنون بكل شىء.. و آمنت مثلهم.

امتد حلمى لفترات طويلة ولم تتمزق أهدابه الأخيرة إلا الآن فقط.

منذ عدة أعوام و أنا أشعر بشىء ما يجرى بداخلى، كل أحداث الوجود التى كان لها فيما مضى بريق مثل أنوار الفجر بدأت تفقد ألوانها، وأصبح السبب الحقيقى للحب يثيراشمئزازى حتى من اللمسات الشاعرية.

ما نحن إلا دمى أبدية تعبث بها الأحلام الغبية الساحرة المتجددة دائماً. مع تقدمى فى العمر بدأت أتقبل صاغراً القبح المروع للأشياء ، عدم جدوى الجهود والانتظار بلا أمل، إلى أن كان هذا المساء بعد العشاء حين وضحت لى من جديد عدمية كل شىء .

كنت فيما مضى إنساناً مبتهجاً يفتن بكل شىء: النساء العابرات، شكل الشوارع، الأماكن التى أسكنها . كنت أهتم حتى بشكل ملابسى. و لكن تكرار رؤية الأشياء نفسها انتهى بأن ملأ قلبى بالملل والضيق كحال المتفرج الذى يذهب كل مساء إلى المسرح نفسه .

منذ ثلاثين عاماً وأنا أستيقظ كل يوم فى الموعد ذاته ، وفى المطعم نفسه منذ ثلاثين عاماً أتناول فى المواعيد ذاتها الأطباق نفسها التى يقدمها لى نُدُل مختلفون.

أما حاولت السفر؟ إن شعور الوحدة الذى ينتابنى فى أماكن غريبة يصيبنى بالخوف.

و لقد شعرت أننى وحيد للغاية على هذه الأرض، ضئيل للغاية فسارعت بالعودة إلى منزلى.

ولكن شكل الأثاث الساكن من ثلاثين عاماً فى المكان نفسه، القدم البادى على "الفوتيلات" التى عرفتها جديدة، رائحة منزلى (لأن كل منزل يصير له مع الزمن رائحة خاصة)، كل هذا أصبح يصيبنى كل مساء بغثيان الاعتياد والاكتئاب المرير من العيش على هذا المنوال.

كل شىء يتكرر بشكل مستمر ومحزن. حتى الطريقة التى أضع بها المفتاح حين أدخل فى القفل، المكان الذى أضع به دائماً "ولاعتى"، النظرة التى ألقيها على غرفتى عندما يضىء الفوسفور، كل هذا يبعث فى نفسى الرغبة فى أن أقفز من النافذة وأن أضع نهاية لكل هذه الأحداث الرتيبة التى لانستطيع أبداً الفكاك منها.

عندما أحلق ذقنى كل صباح تتملكنى الرغبة فى أن أقطع رقبتى، وهذا الوجه الذى أراه دائماً فى المرآة الصغيرة ، والصابون فوق وجنتى، كثيراً ما جعلنى أبكى من الحزن.

لقد أصبحت لا أستطيع حتى أن ألبث مع أولئك الذين كنت ألقاهم فيما مضى بسعادة، لشد ما عرفتهم و عرفت ما سوف يقولونه وما سوف أجيبهم به ورأيت قوالب أفكارهم الجامدة وثنايا تفكيرهم. إن كل عقل هو أشبه بحلبة سيرك يدور بداخلها للأبد حصان مسكين مسجون .

مهما كانت جهودنا، ألاعيبنا، انعطافاتنا، فالحدود دائماً قريبة و كاملة الاستدارة دونما نتوءات أو باب يفتح على المجهول.

علينا أن ندور ، ندور دائماً فى الأفكار نفسها، المباهج، الدعابات نفسها، العادات نفسها، المعتقدات نفسها، بواعث الغثيان نفسها .

كان الغيام هذا المساء مثيراً للرعب وكان يغلف الحى الذى تبدت من خلاله قناديل الغاز مثل الشموع المحاطة بالدخان.

كان هناك عبء ثقيل أكثر من العادة يجثم فوق كاهلى. علنى لم أهضم طعامى جيداً، فالهضم الجيد هو كل شىء فى الحياة، فهو الذى يهب الفنان الإلهام و يبعث رغبات الحب فى نفوس الشباب ويهب المفكرين صفاء الذهن وحب الحياة للجميع، وهو ما يسمح أيضاً بالكثير من الأكل (وهذه أيضاً أكبر سعادة)، إن المعدة المريضة تدفع إلى الشك والجحود و تزرع فى النفس الأفكار السوداء والرغبة فى الموت (لطالما لاحظت ذلك).

لعلنى لم أكن لأقدم على الانتحار لو كنت قد هضمت طعامى جيداً هذا المساء.

عندما استلقيت فوق المقعد الوثير الذى أجلس فيه دائماً من ثلاثين عاماً، تجولت بعينى فيما حولى و شعرت بحزن شديد يتملكنى خلت من شدته أننى على حافة الجنون.

أخذت أفكر فيما يمكننى أن أفعله كى أهرب من نفسى؟ كان كل عمل يثير ضيقى ويبدو لى أشد كراهةً من الخمول



والجمود. لذا فكرت في أن أقوم بترتيب أوراقي: كنت أفكر من وقت طويل في تنظيف أدراجي: فمن ثلاثين عاماً وأنا ألقى خطاباتي وفواتيري وأوراقي داخل قطعة الأثاث نفسها بإهمال وكيفما اتفق. و كثيراً ما تسببت لي هذه الفوضى في متاعب عديدة. إلا أن مجرد فكرة القيام بتنظيم أي شيء تصيبني بإعياء جسدي ومعنوي حتى إنني لم أجد في نفسي قط الشجاعة للقيام بهذا العمل الكريه.

وهكذا جلست أمام مكتبي الخاص وقمت بفتحه راغباً في الاختيار من بين أوراقي القديمة كي أتخلص من الجزء الأكبر منها .

وأصابني للوهلة الأولى اضطراب أمام هذا الكم من الأوراق الصفراء، ثم التقطت إحداها.

آه! إذا كنتم تتمسكون بالحياة فلا تقتربوا أبداً من قطعة الأثاث هذه، من هذه المقبرة للمراسلات القديمة، و إذا فتحتموها مصادفة فاقبضوا بكلتا يديكم على الخطابات التي تحتويها وأغلقوا أعينكم كي لاتقرأوا كلمة واحدة منها، كي لاتدعوا خطأ قديماً ومعروفاً لديكم يلقى بكم فجأة في بحر من الذكريات، ثم ألقوا بهذه الأوراق الفانية في النار وعندما تتحول إلى رماد ادهسوها أكثر حتى تتحول إلى تراب غير مرئي: افعلوا هذا و إلا انتهيتم كما انتهيت أنا منذ ساعة.

آه! إن الخطابات الأولى التي أعدت قراءتها لم تثر اهتمامي على الإطلاق، كانت حديثة على أية حال و قد وردت إلى من أشخاص أحياء أقابلهم في أحيان كثيرة ولايثير وجودهم أية مشاعر لدى.

ولكن فجأة سرت قشعريرة في جسدي عند رؤية مظروف كان اسمي قد كتب فوقه بخط عريض. و سرعان ما صعدت الدموع إلى عيني، كان خطاباً من أعز أصدقائي ، رفيق صباي و نديم أحلامي. و قد تبدى لي جلياً بضحكته الطفولية و يده الممتدة نحوي حتى سرت قشعريرة في جسدي. نعم !نعم يعود الموتى إلى الحياة، ذلك أني رأيت صديقي. إن ذاكرتنا هي عالم أكثر روعة من الكون فهي تعيد الحياة لمن لم يعد لهم وجود.

و بيد مرتجفة و نظرة زائغة أعدت قراءة كل ما كان يقوله لي وشعرت داخل قلبي المسكين المنتحب بتمزق أليم جعلني من شدته أطلق تأوهات كإنسان يمزقون أحد أعضائه.

و هكذا استرجعت حياتي تماماً مثلما نعود لمنابع النهر، فرأيت أناساً أسدل عليهم ستار النسيان منذ زمن بعيد حتى إنني ما عدت أعرف أسماءهم ، و لم يبق في مخيلتي سوى وجوههم.

وفي خطابات والدتي وجدت الخدم القدامى و شكل منزلنا والتفاصيل الصغيرة التافهة التي تتعلق بها ذاكرة الأطفال.

نعم تراءت أمامي فجأة ثياب أمي القديمة بأشكالها المختلفة باختلاف الموضات و كذلك تسريحات شعرها المختلفة. كانت صورتها في ثوبها الحريري بنقوشه القديمة تلح على ذهني.

و تذكرت جملة قالتها لي يوماً و كانت ترتدي هذا الثوب : روبير ولدي إذا لم تقف مستقيم الظهر ستصير أحدب لباقي حياتك.

وفتحت درجاً فوجدت نفسي فجأة أمام ذكريات حبي : حذاء للحفلات، منديل ممزق بل وأربطة ساق نسائية، خصلات شعر وورود مجففة. و أمام قصص حياتي العاطفية و بطلاتها اللاتي مازلن في قيد الحياة وقد علا المشيب رؤوسهن، غمرتني فجأة مرارة الشعور بالأشياء التي انقضت إلى الأبد.

هذه الجباه الشابة التي تحيط بها شعور ذهبية.

لمسة الأيدي، النظرة التي تعبر، القلوب التي تنبض، هذه الابتسامة التي تعد بالشفاه، و هذه الشفاه التي تعد بالعناق... و القبلة الأولى... هذه القبلة التي لا نهاية لها، التي تغمض العيون وتمحو أية فكرة في غمرة السعادة التي لاحد لها بامتلاك وشيك.

أمسكت بكلتا يدي بهذه التذكارات العاطفية القديمة وغمرتها بقبلات محمومة، واسترجعت في نفسي التي حطمتها الذكريات لحظة فراق كل واحدة منهن، وعانيت ألماً أشد قسوة من كل ألوان العذاب التي تصورها أساطير جهنم

بقيت رسالة أخيرة... كانت مني، كان قد أملاها على من خمسين عاماً مضت أستاذ الإملاء

هاهي:

"أمي الحبيبة:

أصبح عندي اليوم سبعة أعوام ، هذا هو سن التعقل، وأنتهز هذه الفرصة لأشكرك لأنك وهبتني الحياة.

ابنك المحب

روبير"

كانت هذه هي النهاية ، ها قد وصلت إلى المنبع واستدرت فجأة لأطالع ما بقي من أيامي.

"إنني أعيش وحيداً شيخوخة كريهة بكل ما تنطوي عليه في المستقبل من آفات، وقد انتهى كل شيء.. انتهى.. انتهى.. لا أحد بجواري: إن مسدسي هنا على الطاولة.. أحشوه بالرصاص.. لا تعيدوا أبدا قراءة خطاباتكم القديمة.."

هكذا ينتحر الكثير من الناس الذين ننقب عبثاً في حياتهم بحثاً عن أحزان كبيرة .



الهموم التى حاصرت "إيمى" فى يوم مشرق جداً

للكاتبة: سان شيو*

ترجمة: د. محسن فرجانى

منذ الخميس الماضى تقريباً، والسماء تمطر بغزارة، ولم تتوقف إلا صباح اليوم فقط، حيث طلعت الشمس حامية على غير المعتاد، فاكتوت بنارها الأسقف وحيطان البيوت، ونشفت برك المياه الراكدة فى الحوش، فبقيتُ طوال النهار، وأنا أجرّف أكوام الطين المختلطة بديدان الأرض، بمختلف أشكالها: الحمراء، والطويلة، والرفيعة... تلتوى بأجسادها النحيلة وتتسلّق الجدران وتسقط داخل الصالة والغرف القريبة بمنتهى السهولة، هذا، بينما كان أحد جيراننا يقف فى السطح المُطل على الحوش، ويثقب فى الجدار فتحة يمرر منها ماسورة موقد الفحم، ثم إنه أخذ يطلع كل يوم فوق السطح ويوسّع الفتحة أكثر عن ذى قبل. والليلة، حلّ الظلام كثيفاً على غير العادة وصارت الريح تزوم وتعربد فى الأنحاء، فارتعبت للغاية، ووضعت يدى على قلبى من الخوف، والريح تنفذ من الفتحة، وتملأ غرفتى، فيُسمع لها طنين يتردد فى جنبات الجدران، فيتهيأ لى أنها على وشك الانهيار.. فتأخذ السقف، وتتكوّم فوق جسدى الممدّد، فكنت أنكمش فى نفسى وأنا ملتحفة بالغطاء، وأحياناً كنت أقوم وأضع أكواماً من الأغطية فوق اللِّحاف، لعلّى أجد ثقلها فوقى، فيغلبنى النوم وأنام، لكن، من ذا يأتيه نوم وسط المفرقعات المدّوية التى يطلقها الولد "داجو" فى قلب الحوش: يمسك عبوة الألعاب النارية، ويغرسها فى ثقب واسع بجذع الشجرة، ثم يبرم الفتيل الدقيق ويمدده بين إصبعيه، ويضرم النار فى طرفه المعوج ويجرى مبتعداً، فترتّج مؤخرته السمينة، مثل ليّة الخروف (وتلك من أبرز المعالم التى ورثها عن أبيه، بشكل ملحوظ).

ناديته: ".. مالك يا بنى عمّال تصم آذانى بالمفرقعات مثل الذى ركبه عفريت!" فرفع إلىّ عينيه الرماديتين، مليئتين بالحيرة، وانسل خارجاً إلى الحوش مرة أخرى، وبعد قليل انطلقت فرقعة مدّوية فى منطقة ما خلف الجدار، فاضطربت وقفزت فى مكانى، وبقى جسمى يرتعش، فدخلت غرفتى، وفتحت الدرج، فسحبت قطعة من القطن عملت منها كريات صغيرة حشوت بها أذنى.

هى كلها ثمانى سنوات فقط التى مرّت منذ أن تزوجت من والد "داجو"، وكان قد ظل يزورنى فى بيت أهلى طوال الأشهر الخمسة السابقة على اقترانى به، وكانت له عادة غريبة أيامها: فما إن يدخل من الباب حتى يهرع إلى المطبخ، ويظل يوشوش فى أذن أمى بكلام خفيض، وهى تميل برأسها جانباً، وكثيراً ما طال بهما الوقت على هذه الحال، حتى احترق الطعام. كانت أمى فى تلك الأيام ترتدى مئزرة سوداء تروح وتغدو بها طول السنة، تشدها على وسطها من أول النهار، وقبل حتى أن تغسل وجهها وتمسح عينيها المتورمتين، اللتين كانتا تلمعان بابتهاج رائق، إذا ما أهلّ علينا الأستاذ "لى" (كنت أسميه هكذا، فى ذلك الوقت، فلم أكن أعرف اسمه بالكامل)... ثم تظل تمسح يديها فى المئزرة، والسيد " لى" واقف أمامها بقامته القصيرة، ووجهه الملئ بالبثور والدمامل (لم يكن دميماً على أية حال).

ذات مرة، دخلت المطبخ لأمر ما، فرأيته يقشّر الثوم مع والدتى، وملامحهما، هما الاثنين، فى غاية الانبساط، فلم أنتبه وأنا ماشية فاحتككت به من الخلف، فاضطرب، كمن لدغته حيّة، ونظر لى متجهّم الوجه، قال: "أهلاً وسهلاً..." فاستغربت، وهرولت عائدة، وأنا أسمع أمى تقول له: "هى طول عمرها هكذا... لا يملأ عينيها أحد!" ثم إنه جاء لزيارتنا كثيراً بعدها، وفى كل مرة، تحاصره أمى فى المطبخ، فتنفرد به، وتتناهى أحاديثهما الطويلة إلى مسامعى، ويبقيان يثرثران حتى ساعة متأخرة من الليل.

وفى ليلة من ليالى شهر يوليو القائظ، والحرّ يشوى الخلائق، ويبعث من خبئ الجدران هوام الليل، حدّثنى الأستاذ "لى" قائلاً إنه يطلب يدى للزواج، فقمت ودخلت المطبخ لأصب له الشاى، فما دريت إلا وهو ورائى، فأردت الخروج، فوقف فى طريقى، قال: "إذا كان لك رأى آخر.. فليتك تقولين الآن..." ثم سألنى إن كنت موافقة على الزواج منه أم لا، وملامحه وقتها تبدى شديد اضطرابه، حتى إنه سحب مقعداً وجلس، وكانت إحدى قواعد المقعد سائبة، فلم يثبت فى جلسته وجعل يتأرجح، وهو يتكلم، فى كل قليل، عن الظروف المشجّعة لطلب يدى. وأهمها "... الشقة جاهزة، ولا داعى للبهدلة فى بيوت الناس" كما أخبرته والدتى بلسانها، فلما سمعت منه ذلك، لم أتمالك نفسى من الضحك، فاحمرّ وجهه، وسألنى، غاضباً، عن سبب ضحكى:

- "أبداً.. كنت ذاهبة أكتب خطاباً، ولم أتصور أن يطول بنا الحديث كل هذا الوقت".

- "آه... يعنى الموضوع هكذا!"

وانفرجت ملامحه كثيراً.

يوم زفافنا، احمرّت بثور وجهه، وظهرت مقدمة أنفه مبططة محتقنة، مثل جذع شمعة متورمة، بينما انضوى جسده الضئيل داخل ملابس الزفاف، بطريقة تثير الأسى وملابسى أنا أيضاً كانت غريبة المنظر بلونها الأخضر الليمونى، ثم إنى سمعت أمى، فى المطبخ، تقول لجارتها: "... على أى شىء... إن ظفره برقبتها... ليتها تقبّل يدها وجهاً لظهر أن وجدت واحداً مثله يتزوجها... عمرى ما كنت أتوقع أن أجد لها عريساً مثله... وعموماً، يتهيأ لى أنه ما رضى بالزواج منها إلا لأنه اعتبرنا مثل أهله تماماً..." وظلت، حتى فى شهر العسل، تلف وسطها بالمئزرة السوداء، وتترك شعرها مهوشاً طول اليوم، وكانت مراسم الزواج فاترة للغاية، وعدد الضيوف لا يتجاوز أصابع اليد الواحدة، ومنظرهم وهم جالسون كالمشردين المساكين، على المقاعد القليلة المتباعدة يثير الشفقة فى القلب الحرون. وقام الأستاذ "لى".. العريس.. وأخذ يتنطط وسط الضيوف، ويضاحكهم، ويحكى لهم النكات، وهم يتطلعون إليه بوجوههم العابسة، وسمعت صوت المطر بالخارج فجريت إلى المطبخ لأعد مشروبات دافئة، فلم تعتقنى الأمطار وأخذ الرذاذ يتساقط علىّ من خلال النافذة، وابتلّ فستانى ذو اللون الليمونى، فوقفت أنظر، من وراء الحاجز

الشبكى نحو الحوش الواسع، فرأيت لصاً يرفع حزمة من عروق الخشب المكوّم وينسلّ هارباً تحت الليل والمطر.

وما كاد يهلّ ثانى يوم للزواج، حتى كان الأستاذ "لى" قد جلب كميات هائلة من الأخشاب، وضعها فى الحوش، وطلع إلى السطح، وأخذ يدق المسامير بالمطرقة الطويلة، فسألته وأنا فى طريقى إلى الفناء الخارجى كى أكتب خطاباً فى جو رائق (كنت، وقتها، من هواة المراسلة)، قلت:

– ما الذى تفعله عندك؟

– أعمل غرفة خشبية فوق السطح.

لما عدت فى آخر المساء كانت غرفة خشبية منصوبة فوق السطح تظللها فى بعض الأركان ستارة قديمة مهترئة، وجاءنى صوته من خلف الستارة.. "قررت منذ الليلة، أن أنام هنا.. فقد اعتدت النوم بمفردى، فعندما أرقد بجوارك، لا يأتينى نوم... فهكذا أفضل إذن.. ما رأيك؟".

غمغمت بكلمات على سبيل الرد، بحيث تبدو كأنها إجابة.

مرّت عليه ثلاثة أشهر، وهو مقيم بالغرفة العلوية، ثم قام ذات يوم وقرر، فجأة، العودة إلى بيت أهله، وظلت والدتى تلتزم الصمت ولا تعلّق بشىء على هذا التصرف: وذلك لأنه منذ أول يوم فى زواجنا، والأحوال لا تسير على ما يرام ما بينه وبين والدتى، وشيئاً فشيئاً حلّ الجفاء محل الود القديم: تبدد دفء الجلوس والثرثرة المطبخية المعتادة، بل أخذت أمى تردد أنها اكتشفت فيه، لسوء البخت، طبعه المتبلّد وميله الدائم للكسل، هذا غير أنه كذاب، ومراوغ، و... و... وأخذت كلما قابلت أحداً تقول: "لو كنت عرفت، من الأول، أنه نصّاب، لما زوجته ابنتى.".

وبرغم هذا، فعمرى ما أحسست أن الأستاذ "لى" ترك بيتنا، وهجرنا تماماً، بل كثيراً ما راودنى شعور بأنه مازال نائماً فى غرفة السطح العلوية، يدارى نفسه خلف الستارة المتربة المهلهلة، وكثيراً ما ظننت أن صوته مازال يتردد فى جنباتها.

وظل هذا الشعور يراودنى حتى بعد أن أنجبت "داجو"، وكنت قبلها أراه كثيراً وهو ماشٍ فى الشارع، وقد انمحت البثور من وجهه، وصار أكثر وسامة وأناقة بعد أن بدّل ملابسه القصيرة المتسخة، وراح يرفل فى ملابس أكثر شياكة وملامح تنطق بالبهجة.. ملامح "العازب السعيد": ذلك أن الأزواج معروفون بسيماهم: الظهر المنحنى، القامة المائلة، والانكسار والتجهم الواضحين على وجوههم المعتمة. وقلت فى نفسى، وقتها، إن أحوال الأستاذ "لى" تحسنت كثيراً منذ أن ترك بيتنا، فتُرى كيف كان يمكن أن يصير الآن، لو لم يكن تزوجنى من البداية!

بعد أن ولدت "داجو"، أخذ يأتى لزيارتنا باستمرار، وكان يمرق من الباب ويدلف إلى المطبخ، وفى لحظات، تهرع أمى، مكروبة، إلى غرفتى، فتتطلع من ثقب الباب علىّ وأنا جالسة بالداخل، فأشعر بها ولا أهتم، فتجرى إلى الغرفة المجاورة وتحمل "داجو" فى حضنها، وتطير به إلى المطبخ، وفى لحظات، يتناهى إلى مسمعى صوت الأحاديث الطويلة والضحكات الرنّانة، مثلما كان الأمر منذ زمان غير بعيد.

واستمرت تلك الزيارات الطقوسية زمناً طويلاً.

وفى مرة، كنت خارجة إلى مكتب البريد، فصادفت الأستاذ "لى" عند مدخل بيتنا، واستغربت أنى وجدته مضطرباً للغاية وينتحى جانباً ويوسّع لى الطريق، ويعبس بوجهه، مثلما كان يفعل قبل زواجنا، ويقول بلهجة خشنة: ".. أهلاً وسهلاً!" فتشاغلت عنه، ومضيت فى طريقى. وكانت أمى فى تلك الأيام قد فتحت له قلبها، واستعادت ودّ الزمان القديم: ففى كل زيارة تجرى أمى وتحمل "داجو" وتذهب به إليه فى المطبخ، وتصرّ أن تصنع له بنفسها طبق حسائه المفضّل، ويظلان يتحدثان طويلاً بصوت هامس، والجو يعبق برائحة الأوانى العامرة وأطباق الحساء الشهية، فأتشمم عطرها، وأضحك من أسرارهما الساذجة.

لما أتم "داجو" عامه الخامس، انقطعت زيارات الأستاذ "لى" فاغتمت أمى لذلك، وبقيت حانقة علىّ كلما ذهبت أو جئت، ثم إنها قامت ورتّبت غرفة المخزن التى بجوار المطبخ، وصارت تبيت فيها كل يوم، فاستغربت وقلت فى نفسى، لعلّها تريد أن تبعد عنى قليلاً، بعد أن أرهقتها بشئونى: فهى قد حملت عنى الكثير من أعباء تربية "داجو" الذى تربّى على يديها من دون أن أشعر، حتى، بوجوده، والغريب، أن الولد، صار هو الآخر قصير القامة، نحيف الجسم، ومن يدرى، فلعلّه لما يكبر يصير وجهه مليئاً بالبثور، لكن المؤسف حقاً، هو أنه اعتاد، منذ طفولته الباكرة، أكل الثوم: يعبئ به جيوبه ويظل يقضم منه فى كل قليل، ولا عجب، فقد كان يقعد مع جدته وأبيه فى المطبخ، يأكل معهما الثوم بكميات وافرة، وجدتها تربت على رأسه وتقبّله، وتقول له: "كُلْ على قدر ما يكفيك يا حبيب عينى" وتلتفت نحو أبيه، تقول: "ولدك هذا.. سيكون له شأن عظيم عندما يكبر.." ولم يكن الولد ينادينى مثلما ينادى الأطفال أمهاتهم، لم أسمعه قط يقول لى: يا ماما.. بل كان يعبس بوجهه، مثل أبيه، وينهرنى: "اسمعى يا.." وبقيت كلما سمعته يزجرنى أنتفض مذعورة، فأسرع فى أفكارى وأتأمل فى الكائن والمقدور، وتقع الحسرة فى قلبى، ويمكن أن يكون هذا هو السبب فى إصابتى المبكرة بتصلب الشريان التاجى.

ومنذ ثلاث سنوات تحديداً، انقطعت عنى كل أخبار الأستاذ "لى"، وما عدت ألقاه فى الطريق، وكثيراً ما تصورته فى مخيلتى، شاباً وسيماً يتألّق... نعم.. عنده حق.. فما الذى كان ينفعه لو بقى معى؟!

لما أوشكت الشمس أن تتوارى خلف جدار غرفة المخزن، سمعت أمى تسعل بشدة، وقد مرّ عليها، الآن، شهران، وهى مريضة، ويبدو أنها أحست بدنو أجلها، فأمست تغلق باب المخزن، حتى لا تتكدّر روحها من ضوضاء الحياة الصاخبة حولها، خصوصاً أن أحد جيراننا مازال يطلع فوق السطح، يدقدق بالمطرقة الكبيرة، محاولاً توسيع الفتحة الكائنة فى السقف، ويالخوفى لو هبّت الريح عاتية هذه الليلة، فما حيلتى والحيطان متشرخة، والجدران متداعية، آيلة للسقوط. الجدران التى مازالت تسند بنيان البيت كله حتى هذه اللحظة.

*الكاتبة: سان شيو

اسمها الأصلى دنغ شياوهوا، مواليد ١٩٥٣، بعد تخرجها فى المدرسة المتوسطة، افتتحت (صالوناً) للأزياء، واتصلت بالساحة الأدبية الصينية منذ أوائل الثمانينيات، ونشرت عدة قصص قصيرة منها "الغرفة الوحيدة على قمة الجبل"، "أمور خاصة جداً فى حياتى". وقصة "إيمى التى حاصرتها الهموم فى يوم مشرق" من القصص التى حصلت على جائزة أدبية، باعتبارها كتابة متميزة فيما عرف منذ الستينيات بـ "أدب الكوميديا السوداء".



بطل من العصر القديم

الأديب الصيني : ى شنغ تاو
ترجمة : د. ناهد عبدالله إبراهيم

دعي أحد المثالين لنحت تمثال حجري لأحد أبطال العصر القديم تخليداً لذكراه. لبى المثال الدعوة وبدأ يتصفح تاريخ هذا البطل، يتخيل ملامحه ويتعمق شخصيته وطموحه. رأى المثال أن نحت تمثال حجري بصورة عشوائية ارتجالية أفضل منه عدم النحت. أما وقد قرر أن يبدأ فعليه أن ينحت تمثالاً لهذا البطل ينبض بالحياة حتى يراه الناس فيعرفوه ويفهموه ويحسوه وهكذا يكون له في نفوسهم جلالة.

على قدر الإخلاص فى العمل يكون النجاح. كان المثال تارة يبحث وتارة يرسم صورة فى خياله حتى اكتملت فى ذهنه شيئا فشيئا هيئة التمثال، واستقر رأيه على الشكل والملامح التى يجب ان يكون عليها التمثال حتى أصغر إصبع وأصغر شعرة فيه. و هكذا لن يكون هذا البطل مجرد تمثال حجري أصم بل بطلاً حقيقياً بلحمه ودمه.

ذهب المثال إلى الجبل وقطع حجراً كبيراً وبدأ على الفور فى العمل. كانت صورة التمثال مكتملة فى ذهنه وعندما نظر إلى ذلك الحجر الكبير كان مدركاً تماما أى الأجزاء سوف تقطع وأيها ستنحت. أخذ يقطع بالأزميل وينحت بالسكين حتى انفصلت الأحجار كبيرها عن صغيرها وأخذت تتساقط على الأرض واحدة تلو الأخرى.

وأخيراً وقف تمثال هذا البطل أمام المثال فكان ظهوره أشبه بظهور الأشباح. فى البداية أحاطه الغموض، وفى النهاية انكشف عنه غموضه. كان التمثال تماماً كما تخيل المثال دون زيادة أو نقصان. أطل التمثال برأس شامخ وعينين تنظران فى المدى تعبران عن طموح لاحدود له، فاغراً فاه وكأنه يرسل صيحة تدوى فى الفضاء، مطوقاً بذراعه اليسرى الفتية وكأنه يحتضن الجماهير التى تصطف تحته، وإلى الأمام تمتد قبضته اليمنى بارزة عروقها كجذع شجرة عتيقة منزوعة اللحاء، ولسان حاله يقول إن من يتجاسر ويقترب قيد أنملة سوف يتلقى لكمة من تلك القبضة الفتية.

وسط ساحة واسعة فى قلب المدينة أقيم التمثال الجديد. تكونت قاعدته من أحجار مرصوصة هى تلك الأحجار الكبيرة والصغيرة التى قطعها المثال أثناء نحت التمثال. إنه أسلوب جديد في فن العمارة رآه المثال أفضل كثيراً من وضع قطعة واحدة مستطيلة أسفل التمثال. كانت قاعدة التمثال عالية حتى يكون هو أول ما تقع عليه أعين القادمين من خارج المدينة، تماماً مثل برج إيفل الذى يكون أول ماتقع عليه عينك حين تزور باريس. ومنذ ذلك الحين ذاع صيت المثال فقد استطاع أن يرضى مشاعر الجماهير بنحته هذا التمثال البطل القديم.



أقيم مهرجان كبير احتفالاً بهذا التمثال، حيث وقف أهل المدينة أمام التمثال يحيون ويهللون ويغنون ويرقصون ويشربون آلاف القنينات من الخمر المعتقة، يتزاحمون ويتدافعون حتى تتمزق ثيابهم، ويقع الكثيرون على الأرض فتشج جباههم وتجرح أقدامهم. ومنذ ذلك اليوم وهذا البطل فى قلوب وأعين كل أهل المدينة، حتى أصبحوا يمارسون أعمالهم بحيوية أكثر وصار لكل عمل معنى أعمق ولكل شيء طعم خاص. فكان كل من يمر به يقف عنده وينحنى محيياً ثم يمضى فى طريقه.

وآه من الغرور... إذا لم تكن حكيماً أو قديساً فمن الصعب أن تقاوم هذا الشعور. وهذا الحجر الذى نحت تمثالاً لهذا البطل لا هو حكيم ولا هو قديس، فكان من الطبيعى ألا يستطيع منع نفسه من الإحساس بالكبر والخيلاء حين يرى كل هؤلاء الناس يجلونه إلى هذا الحد.

"ياالهذا الشرف الذى أحظى به! لى مكانة سامية تسمو على كل شيء. كل أهل المدينة ينحنون أمامى محيين، وأنا على يقين من أن نفوسهم لا يشوبها زيف أو نفاق، مثل هذا الشرف العظيم لا يرقى إليه حتى الإله المقدس!"

لم يكن هذا الكلام موجهاً للسحب العابرة فليس لها عقل يدرك معناه، ولم يكن موجهاً كذلك للأشجار المتمايلة الهامسة فهى مشغولة عن سماعه، وإنما كان موجهاً إلى رفاقه المرصوصين تحته من الأحجار كبيرها وصغيرها.

هذا الحجر المتكبر يريد أن يختال أمام زملائه، إنه أحد نواميس الحياة. ما زال شامخاً برأسه ناظراً إلى بعيد، لم يخفض رأسه قليلاً حتى يقترب من زملائه، كان واضحاً أن تكبره فاق الحد. نظر إلى زملائه وكانت على لسانه جملة كتمها ولم يبح بها وهى بالطبع: "أين أنتم منى أيها المرصوصين تحتى؟"

"أيها الصديق الواقف فوقنا، ما الذى سحرك هكذا وسلب عقلك؟ أتراك نسيت أصلك!" هكذا رد عليه بتمهل حجر صغير فى إحدى زوايا القاعدة وكأنه يفيقه من سكره فخرجت كل كلمة واضحة قوية.

"ماذا؟" لم يتوقع هذا الحجر العلوى تلك المفاجأة ولكنه لم يبرح هذه اللهجة المتغطرسة.

"ألم تكن منا وكنت ممتزجاً بنا من قبل؟ فما أنت وما نحن إلا كتلة من الحجر."

"لا بأس فنحن فى الماضى كنا كتلة من الحجر ولكننا انفصلنا على يدي المثال، وقد تساقطتم واحداً تلو الآخر بتقطيع الإزميل ونحت السكين، وصرت أنا وحدى التمثال الشريف الكريم الذى ينال إجلال كل أهل المدينة. وأنا فى

مكانى الذى أستحقه وأنتم فى المكان الذى يناسبكم تتراصون تحتى وتكونون قاعدة لى. فهل نحن متساوون؟ إذا كنتم تريدون أن نتساوى معاً فلتتساوى أولاً الأرض مع السماء!"

لم يستطع حجر آخر صغير أن يمنع نفسه من الضحك.

"ما الذى يضحكك هكذا أيها الشيء قليل الأدب؟!"

"أنت لم تنس الماضى فحسب بل نسيت الحاضر أيضاً"

"وماذا فى الحاضر؟"

"أنت فى الحقيقة لم تنفصل عنا، فما زلنا كتلة واحدة لم يتغير منها سوى الشكل. انظر.. ألسنا ملتصقين من رأسك حتى القاعدة هنا؟ بل إن هذا التغير فى الشكل قد جعل وضعك غير مستقر. فأنت تضع قدمك فوق أكتافنا، وإذا ما تركناك فسوف لاتعلو على..."

"أليس هناك حجارة فى العالم سواكم؟"

"لا تحاول أن تبحث عن حجارة أخرى، فإذا ما حركت قدمك سوف تنتهى وتتفتت إلى مئات الآلاف من القطع، وحينئذ لن يكون هناك فرق بيننا."

"أيها الشيء قليل الأدب لاتحاول تهديدى بهذا الهراء." اهتز ذلك الحجر العلوى غضباً، ثم فكر فى أنه يجب أن يحافظ على كرامته، فتكلم هكذا بصوت عال وكأنه فى مواجهة عبد مذنب.

فقالت الأحجار المتراصة فى القاعدة فى صوت واحد: "إنه لا يصدق. فلنجعله يجرب ولنتخل عنه فى الحال."

أنسى الفزع ذلك الحجر العلوى غضبه وأنساه كرامته كذلك، فرفع صوته متوسلاً:

"مهلاً! مهلاً! فنحن أصدقاء متحد بعضنا ببعض متلاصقون، فلماذا تثيرون الفتنة؟ إنى مؤمن بكل كلامكم، فلا تتخلوا عنى!"

"ها! ها! هل آمنت؟"

"آمنت كل الإيمان."

هكذا انتهت الأزمة، فعادت بذور الغرور تظهر من جديد، مثل الأعشاب التى ما زالت جذورها باقية منذ العام الماضى، فما إن انصرف الشتاء حتى أخذت براعمها الجديدة فى الظهور. تعمد الحجر العلوى أن يتكلم برقة وكأنه يتناقش فقال: "يتراءى لى أننى أكرم منكم قليلاً، لأننى أمثل أحد الأبطال المشهورين فى التاريخ."

فقال أحد الأحجار الصغيرة مبتسماً بلهجة ساخرة: "هل كل التاريخ موثوق به؟ أيستطيع هؤلاء الذين يكتبون التاريخ أن يعرفوا ويدونوا كل ما كان يجول بخواطر من عاشوا قبلنا بآلاف السنين من أفكار؟ فهل ترى أن التاريخ كله يمكن تصديقه؟"

تابع حجر آخر قائلاً: "وخاصة الأبطال. ربما كان إنساناً لا شأن له، وربما كان رجلاً شريراً تحول على يد المؤرخين إلى بطل أسطورى. ولا أحد بمقدوره أن يرجع بالسنين فيتأكد من صحة ما يكتبون. والأظرف من هذا أن من بين هؤلاء الأبطال من لم يكن له وجود فى الأصل، أو من كانت حياته خلواً من معنى. أليس نى تشا، سونغ شين تشا، وو سونغ أبطالاً؟ رغم أنهم أبطال فى الروايات والحكايات، فإن لهم وجود حقيقي فى قلوب الناس .و هنا يكمن الفرق الكبير بين التاريخ والروايات."

"أيكون ذلك البطل الذى أمثله ليس له وجود؟" اعترى الحجر العلوي الخوف وحاول جهده أن يهدأ من روعه ." ألم تروا كيف يخلد أهل المدينة ذكراه ويجلونه، مما يؤكد أنه بطل حقيقي بين صفحات التاريخ."

رد ستة أو سبعة أحجار فى صوت واحد: "و من يدري!"

وأضاف حجر صغير فصيح: "إن أعظم قدرة للناس هى تخليد كل ما هو زائف وملفق."

تملك الحجر العلوى الشعور بالقلق فهمس بينه وبين نفسه: "إذاً فقد خدعت! صنع منى المثال زيفاً ورفعنى كالجبال وكأنه يمنحنى مكانا شريفاً كريماً. لم أفهم الأمر فى البداية بل وظننت أننى جدير بالفخر والخيلاء. لقد خدعت!"

تهامست الحجارة الكثيرة المرصوصة فى القاعدة: " ألم نخدع نحن أيضاً! فما معنى أن نتكوم بعضنا فوق بعض هكذا أسفل شيء زائف ملفق. "

لزم الجميع الصمت، وسرح كل فى خواطره.

وعند منتصف الليل سقط التمثال الحجرى فجأة، وكان أشبه بسباح ماهر يقفز فى الماء من مكان مرتفع. وعلى قدر ارتفاعه كانت سقطته عنيفة وتفتت إلى آلاف القطع فلم يعد له أي أثر يذكر. وفى نفس الوقت انهارت قاعدته وعادت إلى حالها بين أحجار صغيرة وأحجار كبيرة.

فى صباح اليوم التالى، استعد أهل المدينة للمرور أمام التمثال والانحناء أمامه، لكنهم لم يجدوا إلا الساحة الواسعة مليئة بأحجار مبعثرة هنا وهناك. فتساءلوا أين ذهب التمثال؟ نظر الناس إلى بعضهم البعض فى ذهول،ولم يستطيعوا أن يقولوا شيئاً. أحس الناس أن أرواحهم تنسحب من أجسادهم ولم يعد هناك طعم لأى شيء.

جلس المثال يبكى بجانب الحجارة المبعثرة وكأنه يؤبن أعظم إنجاز فى حياته، وأعلن أنه لن يستطيع أن ينحت بعد اليوم . وبالفعل لم ينحت بعدها شيئاً طوال حياته.

كان شكل الحجارة المبعثرة فى الساحة كريهاً، فاقترح البعض أن يستخدمونها فى تعبيد الطريق المتجه إلى الشمال خارج المدينة. وافق الجميع على هذه الفكرة وسهل الطريق الجديد بعد تعبيده على أهل المدينة تنقلاتهم وأقاموا حفلاً كبيراً احتفالاً به وتعبيراً عن سعادتهم.

كلما أرسلت الشمس المشرقة أشعتها على الطريق الجديد، ارتسمت ابتسامة على وجه كل حجر فيه. فكانت الحجارة تتناوب الثناء على نفسها قائلة: " نحن حقاً متساوون، لسنا عدماً، كلنا تجمعنا لنفترش طريقاً حقيقياً يسير عليه الناس".



السجادة الزرقاء
قصة شعبية من جورجيا*

ترجمة: د. محمد عباس محمد

في سالف الأزمان كان لدى أحد ملوك تركستان ابن وحيد، كبر وترعرع وأصبح شاباً فتياً وسيماً، وكثيراً ما كان والده يفكر بعمق عند رؤيته لابنه ويقول في نفسه:

– الآن وقد تقدمت بي السن وبدأت الشيخوخة تصيبني لابد لي أن أتنازل له عن العرش إن آجلاً أو عاجلاً كي يحكم المملكة من بعدي. حمداً لله أن لي وريثاً أصبح شاباً يافعاً، فإذا مت، تركته وأنا راض مرتاح البال.

وفي يوم من الأيام دعا الملك ابنه الوحيد وأجلسه بجانبه قائلاً:

– اسمع يا بني.. ألم يحن الوقت بعد للبحث لك عن عروس لتتزوج وتكون لك أسرة وأن تتحمل مسئولية الحكم من بعدي خاصة بعد أن أصابني الكبر؟

ثم اصطحبه إلى قاعة القصر الفسيحة، حيث تعلق على جدرانها صور عديدة لبنات الملوك والقياصرة الفاتنات وكل واحدة منهن تبدو أكثر حسناً وجمالاً من الأخرى ثم قال لابنه:

– اختر يا بني واحدة من هذه الفتيات لتكون زوجاً لك فمن تعجبك منهن أزوجك إياها.. فهذه ابنة الملك..، وهذه ابنة القيصر.. وها هي ابنة الأمير.....

طاف الأمير بالقاعة وأخذ يمعن في النظر في جميع الصور ثم قال لوالده:

– اعذرني يا أبتِ، لم تعجبني أيٌّ منهن ولم يخفق قلبي لأحد منهن، في الحقيقة كلهن جميلات، وفاتنات ولا خلاف في ذلك، لكن قلبي لا يميل إلى أيّ منهن، فلتأذن لي يا أبتِ أن أطوف أرجاء المملكة فربما أجد من يهواها قلبي.

وافق الملك على اقتراح ابنه وسمح له أن يبدأ رحلته للبحث عن شريكة حياته من بنات مملكته.

تجول الابن هنا وهناك وفي أماكن عدة بالمملكة، ينتقل من قرية إلى أخرى وإلى مزارع الكروم بين التلال، حيث رأى فتيات كثيرات، جميلات، فاتنات يتمتعن بالذكاء وطيبة القلب وبشاشة الوجه، ورغم ذلك لم يمل قلب الأمير إلى أيّ منهنّ.

وذات مرة أثناء جولته بين التلال وجد الأمير نفسه في إحدى القرى الفقيرة، حيث رأى فلاحة ممشوقة القد كغصن البان، وذات شعر أسود مجعد يشبه خيوط الحرير فشعر على الفور بأن هذه الفتاة هي التي يبحث عنها وسوف تسكن قلبه مدى الحياة. دخل منزلها وجلس بالقرب منها وقال لها:

– يا آنستي الجميلة هل تقبلينني زوجاً لك؟

عندئذ سألته قائلة:

– من أنت؟

فقال لها:

– إنني ابن الملك وولي العهد.

ثم عادت وسألته:

– وماعملك؟ ألديك حرفة ما تتقنها؟

وهنا اندهش ابن الملك من سؤالها، فقال:

– أنا لست في حاجة إلى أن أتقن حرفة أو أن يكون لي عمل، سبق وأن قلت لك إنني ابن الملك وولي العهد.

فابتسمت الفتاة وقالت:

– فلتكن ابن الملك، لكن هذه ليست حرفة... اليوم أنت ابن الملك وولي العهد ولكن غداً ربما تفقد منصبك هذا فكيف يمكنك أن تعول الأسرة؟ اذهب وتعلم حرفة تستطيع أن تقتات منها وقت الحاجة.. وعندما تنتهي من هذه المهمة، عد إلينا هنا في القرية ولن أتردد في أن أكون زوجاً لك، وإذا لم تنفذ هذا، فلا داعي للمجيئ إلى هنا مرة أخرى.

خرج ابن الملك من بيتها منكس الرأس، حزيناً وأخذ يفكر فيما قالته له الفتاة:

عاد الابن إلى القصر... وحكى لوالده ماحدث وأية حرفة يستطيع أن يتعلمها. فابتسم الملك وقال لابنه:

– لاتحزن يا بني فمن الممكن تدبير هذا الأمر.

ثم أصدر الملك أمراً بدعوة أمهر أصحاب الحرف المختلفة من جميع أنحاء المملكة. وبناء على أمر الملك حضر إلى القصر أمهر الحدادين والخبازين وصانعي البراميل والنساجين والنجارين.

جاء الحرفيون إلى القاعة الفسيحة المطلية بورق الذهب ينتظرون الملك وهم يهمسون فيما بينهم عن سبب مجيئهم إلى القصر، وها هو الملك يخرج إليهم وبصحبته الأمير فانحنى الجميع لهما وقال الملك لهم:

– أهلاً بكم أيها الحرفيون في قصري... لقد جمعتكم اليوم بغرض تعليم ابني ولي العهد حرفة يدوية يتقنها جيداً، فمن منكم لديه المقدرة على أن يقوم بهذه المهمة؟

تعجب الحرفيون من هذا الأمر وهزوا رؤوسهم وأخذوا يتهامسون فيما بينهم عن أن هذه المهمة صعبة جداً إذ كيف يتعلم ابن الملك حرفة الناس البسطاء.

ثم سألهم الملك:

– ألم يوافق أحد منكم؟

وهنا نادى الملك على الحداد الذي كان قد صنع له كل



بوابات وأقفال ومفاتيح القصر واقترب منه أكثر فأكثر وقال له:

- إننى على يقين تماماً من أنك ماهر فى مهنتك؛ هل توافق على أن تعلمه حرفتك حتى يصبح ماهراً مثلك؟

فارتبك الحداد ورد على الملك قائلاً:

- ولم لا يا صاحب الجلالة؟ لكننى لا أستطيع أن أجزم بمدى استعداده لتعلم حرفتى هذه.

ثم سأله الملك قائلاً:

- وكم من الوقت يتطلب تعليمه وإتقانه هذه الحرفة؟

فكر الحداد قليلاً وقال:

- لن يكون أقل من ثلاث سنوات.

وهنا رد ابن الملك على الفور:

- هذه المدة لا تتناسب وظروفى فلن تنتظرنى العروس التى اخترتها كل هذه المدة.

ونادى الملك على صانع البراميل وسأله:

- كم تستغرق من الوقت لتعليم ابنى حرفتك؟

وهنا انحنى صانع البراميل أمام الملك وقال:

- عامين يا صاحب الجلالة.

وهنا تدخل ابن الملك قائلاً:

- هذه مدة طويلة جداً.

وهكذا أخذ الملك يسأل واحداً تلو الآخر وكانت الإجابة لا تقل عن العام وأخيراً سأل الملك النساج والذى كان مشهوراً بفنه الفريد فى عمل السجاجيد الجميلة الزاهية الألوان لدرجة أنه أصبح معروفاً فى المملكة حيث يأتى الكثيرون من بلاد أخرى ليتمتعوا بمشاهدة فنه الفريد:

- وأنت أيها النساج العجوز ألا تستطيع تقديم يد المساعدة؟

فكر النساج ملياً وفرك جبهته ثم رد على الملك قائلاً:

- حسناً يا صاحب الجلالة. سوف أعلم ولى العهد حرفتى وسأجعله يتقنها تماماً خلال ثلاثة أيام فقط.

فرح الأمير وقال:

- إننى موافق على هذا فثلاثة أيام ليست بفترة طويلة.

خرج الأمير مع النساج العجوز، وبعد أن مكث عنده ثلاثة أيام عاد إلى قصر أبيه وقد نسج سجاجيد لا تقل روعة وجمالاً عما يصنعه ذلك النساج العجوز، ثم صنع سجادة رائعة وجميلة وأخذها ليعرضها على عروسه -الفتاة الفلاحة وقال لها:

- انظرى يا فتاتى. هذه السجادة قد صنعتها بنفسى... أتوافقين الآن على أن أكون زوجاً لك؟

فأجابته الفتاة:

- أستطيع الآن أن أتزوجك.

ثم أخذها الأمير إلى القصر وأعجب بها كل من الملك والملكة اللذين باركا زواجهما وأقاما لهما حفل زواج بهيجاً وعاش الأمير وعروسه فى سلام ووفاق.

ومضت السنون على زواجهما ورحل والده إلى العالم الآخر وأصبح ولى العهد ملكاً على البلاد وذات يوم قال لزوجته:

- لقد خطرت ببالى فكرة التعرف على أحوال شعبى كى أعرف ماذا يقولون عنى وهل هناك من يدبر لى مكيدة؟ وسوف أقوم بهذا خفية حتى لا يتعرف على أحد.

وتنكر الملك فى زى شحاذ وأمر زوجته بأن تتولى شئون البلاد حتى عودته. بدأ جولته فى البلاد يحمل خرجاً به بعض الطعام ويتكئ على عكاز. طاف الملك لفترة طويلة فى القرى والمدن وكان بإمكانه أن يعود إلى قصره بسرعة.

ولكن حينما حل المساء وأثناء جولته ضل الملك الطريق ووجد نفسه فى مكان موحش معروف باسم "مغارة الثعابين" التى يتخذها قطاع الطريق مكاناً لهم ولنشاطهم، وإذا به يقع فى أيدى هؤلاء الأشرار الذين قادوه إلى القبو الموجود بالمغارة.

صاح الملك فى وجوههم قائلاً:

- لا يستطيع أحد أن يمسنى بأذى، ألا تعرفوننى؟ أنا الملك.

فضحك منه قاطعو الطريق وقال أحدهم:

- يا لك من أفاق: لقد أصبح ملكنا يرتدى ملابس رثة مهلهلة ويطوف بين التلال!

وقال آخر:

- إذا كنت فعلاً أنت الملك فأعطنا فدية لنطلق سراحك.

وقال ثالث:

- ماذا يمكن أن نأخذه من هذا الشحاذ؟

لكن الملك قال لهم:

- ليس معى مال الآن وليس من مصلحتكم التخلص منى، إذ يمكننى أن أصنع لكم سجادة فاخرة لا يوجد مثلها فى البلاد ثم تبيعونها وتحصلون على نقود كثيرة.

وأخيراً وبعد نقاش طويل وافق قطاع الطريق على اقتراح الملك ثم سأله أحدهم:

- كم من الوقت يستغرق صنع هذه السجادة؟

فأجاب الملك:

- لن يستغرق صنع هذه السجادة وقتاً طويلاً، فيمكننى الانتهاء من نسجها خلال ثلاثة أيام.

وكانت الإجابة على اقتراح الملك:

- حسناً فمن الممكن الانتظار ثلاثة أيام وعليك أن تبدأ فى الحال.

ثم أنزل قطاع الطريق الملك فى قبو تحت الأرض وأعطوه خيوط الصوف والحرير وكل ما يلزمه من أدوات لنسج السجادة.

وبدأ الملك على الفور فى نسج السجادة حتى انتهى من عملها تماماً قبل انتهاء الليلة الثالثة وكانت السجادة زرقاء اللون مطعمة بالخيوط الذهبية وأهم ما كانت تتميز بها تلك



الزخارف الأسطورية الموجودة فى أطرافها الأربعة ومن بين الألوان الزاهية ينتشر ريش الطيور الذى لا مثيل له.

وحينما شاهد قاطعو الطريق السجادة اندهشوا وقالوا:

- يا له من عمل رائع! يا لها من سجادة جميلة المنظر! فلنحملها إلى المدينة ولنبعها بمبلغ كبير.

حمل قطاع الطريق السجادة إلى المدينة وأخذوا يجوبون بها الأسواق ويعرضونها على تجار كثيرين، لكن لم يشترها أحد لغلو ثمنها وللدقة المتناهية فى صناعتها وندرة وجود مثلها.

وعاد قطاع الطريق أدراجهم للمنطقة الجبلية حيث يعيشون ونزلوا على الفور إلى القبو الذى كانوا حبسوا فيه الملك وقالوا له فى غضب شديد:

- لم يكن فى استطاعة أحد شراء السجادة التى صنعتها فلم يكن لدى التجار نقود تكفى لشرائها فهى الآن لا تساوى شيئاً بالنسبة لنا وغداً سوف نقضى عليك ونتخلص منك.

قال لهم الملك:

- انتظروا قليلاً قبل أن تفعلوا بى ذلك. اذهبوا غداً مباشرة إلى القصر الملكى واطلبوا مقابلة الملكة شخصياً وسوف تشترى منكم السجادة بالثمن الذى تقدرونه أنتم فهى تهوى اقتناء السجاجيد النادرة.

فكر قطاع الطريق فى اقتراح الملك وناقشوه فيما بينهم وأخيراً وافقوا عليه. وفى صباح اليوم التالى ذهب اثنان منهم إلى القصر الملكى وطلبا مقابلة الملكة. فى بادئ الأمر لم يسمح لهما الحراس بالدخول وقالوا لهما:

- إن الملكة مشغولة وليس لديها وقت لمقابلة أحد.

لكنهما بسطا السجادة أمام رجال الحرس وقالا:

- انظروا، لقد جئنا إلى هنا كى نبيع للملكة هذه السجادة الفريدة النادرة.

وما إن رأى رجال الحرس وأهل البلاط السجادة حتى بهرهم جمال ألوانها ودقة صنعها وقالوا لقاطعى الطريق:

- ياه، يا لها من سجادة رائعة! ومن أجل هذا العمل الرائع سوف نسمح لكما بمقابلة الملكة. كانت الملكة فى ذلك الوقت تجلس حزينة تذرف الدموع على زوجها الغائب الذى خرج ولم يعد منذ فترة طويلة.

وسمح لقاطعى الطريق بمقابلة الملكة وما إن دخلا انحنيا أمامها احتراماً وإجلالاً لها وقالا لها:

- انظرى أيتها الملكة الجليلة إلى هذه السجادة النادرة التى لا يقدر على شرائها أحد سواك...

فألقت الملكة نظرة علىالسجادة، لكن استرعى انتباهها شيء ما عند أطرافها فهذه ليست زخارف أسطورية، لكنها عبارة عن حروف لها معنى تقول:

"أنا الآن أسير فى قبو قطاع الطرق فى مغارة الثعابين، أرسلى فوراً قوة لنجدتى وإلا فسيقضون علىّ الليلة".

لم يبدُ على وجه الملكة التى تتمتع بالذكاء أنها قرأت رسالة زوجها، ولم تحاول مساومتهما بالنسبة للمبلغ المطلوب، بل دفعت ما طلباه منها وبمجرد خروجهما من الحجرة استدعت الملكة قادة الحرس وأمرتهم بالتوجه فوراً إلى منطقة التلال لإنقاذ حياة الملك.

وفى المساء جلس جميع أفراد قطاع الطريق فى القبو يتقاسمون فيما بينهم النقود التى حصلوا عليها من الملكة. وفجأة سمعت ضوضاء وصراخ ووقع حوافر الخيول عند مدخل المغارة وقد اقتحمتها فرقة الحرس المسلحة وأحاطت بهم من كل جانب. واندفع قادة الفرقة صوب القبو، حيث رأوا الملك يخرج من هناك، شاحب الوجه، أشعث، رث الثياب.

قبض على جميع أفراد قطاع الطريق وكبلت أيديهم ورحلوا إلى المدينة لتقديمهم إلى المحاكمة. واستقبلت الملكة زوجها عند سلم القصر قائلة:

- ظننت أننى لن أراك مرة أخرى على قيد الحياة.

وأخيراً اغتسل الملك وتناول غذاءه حتى شبع وارتاح ثم ارتدى ملابسه الرسمية وخرج فى المساء مع زوجته الملكة إلى حديقة القصر وجلسا تحت أشجار الورود ثم قالت له الملكة:

- أرأيت! لو لم تكن تتقن حرفة النسيج هذه، ما استطعت أن تنجو من أيدى قطاع الطريق إذا قلت لهم إنك الملك.

---

* هذه القصة -إحدى القصص الشعبية التي تضمنها كتاب "قصص شعوب الاتحاد السوفييتي" سلسلة "مكتبة الأدب الوطنى والأجنبى الكلاسيكي"، مدينة مينسك، ١٩٨٤.



وداعاً كورديرا*

كلارين
د. عائشة محمود سويلم

كانوا ثلاثة، روسا وبنين وكورديرا، دائما معا لا يفترقون أبدا! وكان حقل سومونتي قطعة صغيرة مثلثة الشكل من المخمل الأخضر، ممتدة أسفل الربوة كبساط مزركش جميل. يشطره من إحدى زواياه - الزاوية السفلى - الخط الحديدي الذي يربط بين أبيط وخيخون. بينما يبرز هناك عمود التلغراف جريئا كبيارق الغزاة، وعلى جانبيه الأيمن والأيسر تمتد بالتوازي أسلاك التلغراف وتمتد معها العوازل الخزفية التي تشبه الفناجين البيضاء. ويمثل العمود بكل أجزائه لروسا وبنين ذلك العالم الواسع والغريب، الغامض والمخيف والمجهول أبداً. بعد تفكير عميق عندما رأى بنين يوما بعد يوم أن عمود التلغراف هادئ وبشوش ولا يضمر العداء لأحد، ولديه رغبة حقيقية في التأقلم مع القرية وأهلها، ولذا يبذل كل ما في وسعه ليبدو شجرة جافة، تجرأ عليه بنين ووصلت جرأته منتهاها عندما احتضن العمود وتسلقه حتى كاد يصل إلى الأسلاك ولكنه لم يجرؤ البتة على لمس العوازل الخزفية التي ذكرته بالفناجين البيضاء التي رآها يوماً ما في كنيسة بونو. عندما رأى بنين هذا الشيء الغامض المقدس بالقرب منه، انتابه الرعب من شدة ما يكنه من احترام له، وترك نفسه لينزلق سريعاً من أعلى العمود حتى اصطدمت قدماه بالعشب الأخضر. أما روسا فعلى الرغم من افتقارها إلى الجرأة فإنها كانت عاشقة للمجهول، لذا فقد كان يملؤها بالسرور أن ترهف سمعها لعمود التلغراف، وتمر عليها الدقائق وأحيانا أنصاف الساعات وهي مصغية لذلك الحفيف المعدني البديع الذي تطلقه الريح عند شجرة الصنوبر الجافة لحظة اصطدامها بالأسلاك الممتدة فوقها.

ويبدو أن تلك الذبذبات - الحادة أحياناً كنغمات المزمار المتعدد الأصوات - كانت تلسع روسا بخفقانها المسبب للدوار وهي تلصق أذنها بالعمود. وهي تمثل لروسا الأوراق التي تمر، والرسائل التي تحملها الأسلاك. إنها اللغة غير المفهومة التي يخاطب بها المجهول المجهول الآخر. الحق أنه لم يكن لدى روسا ذلك الفضول الذي يدفعها لفهم ما يقوله الذين يعيشون بعيداً جداً لمن يسكنون الطرف الآخر من العالم. ماذا يهم ذلك؟ كان اهتمامها منصبا على الصوت، الصوت فقط بنغماته وغموضه.

أما كورديرا، الأكثر جدية من صاحبيها - بالطبع فهي أكبر سناً وأكثر نضجاً - فقد زهدت في الاتصال بالعالم المتمدن، لذا كانت تنظر من بعيد إلى عمود التلغراف وكأنه كائن ميت، عديم الفائدة لا يصلح لشيء ولا حتى لحَك جسمها. إنها بقرة عاشت سنين عديدة، ولخبرتها في المراعي كانت تعرف جيداً كيف تستفيد من وقتها، فهي تجلس الساعات والساعات تتأمل كثيرا وتأكل قليلا، مثلها مثل من يريد أن يغذي روحه، تلك الروح التي لدى البهائم أيضا، وتستمتع بالعيش في سلام تحت سماء بلادها الرمادية الهادئة. ولولا خوفي من أن يُعد هذا انتهاكا للحرمات لقُلت إن فكر تلك البقرة السمينة الولودة، المتلئة بالخبرة، حَري بأن يقارن بأعظم ما كتب هوراس من قصائد تأملية هادئة.

كانت تشارك الراعيين الصغيرين الذين يقومان برعايتها ألعابهما وكأنها جدتهما. لو استطاعت لعلت وجهها الابتسامة وهي تتذكر مدى انشغال بنين وروسا برعايتها في المروج حتى لا تتجاوز حدودها، فتلقي بنفسها على شريط القطار، أو تعتدي على حقول الجيران. ولكن هيهات أن يحدث ذلك. فمن التي تقفز على شريط القطار؟ ومن التي تزج بنفسها في حقول الجيرة؟

فهي ترتع بين الحين والحين، تأكل كل يوم أقل من سابقه، ولكن بعناية شديدة، دون أن تضيع الوقت في رفع رأسها من أجل فضول ساذج، تختار بثبات أجود العشب، ثم تجلس بعدها على مؤخرتها مستمتعة بالحياة وبأنها لا تعاني الموت أو سكراته، وهكذا كانت تجتر الحياة متأملة فيها. وهذا هو كل ما عليها أن تفعله، وما دونه يعد ضربا من المغامرات الطائشة. لذا فهي لا تتذكر متى قامت بمغامرة خطيرة " اللعب مع الثور، القفزات المجنونة نحو الأمام في المروج ... كل ذلك أصبح بعيدا جدا! "

وقد تعكر صفو ذلك السلام فقط عندما كانوا يعدون لافتتاح خط السكة الحديدية. يومها فقدت كورديرا عقلها عندما رأت لأول مرة القطار وهو يسير، فقفزت من حظيرتها القائمة على قمة حقل سومونتي، وأخذت تعدو في حقول الآخرين. واستمر الرعب أياما، وكانت كورديرا تبدو عصبية بعض الشيء في كل مرة تطل فيها الماكينة من ناحية الجيران. وشيئا فشيئا بدأت تعتاد هذه الضوضاء غير المؤذية. وعندما وصلت إلى حد الاقتناع بأن هذا الضجيج كان خطرا ولكنه مر على خير، وكان ينبئ بكارثة ولكنها لم تحدث اقتصر حذرها على الوقوف على قدمها والنظر إلى الأمام برأس مرفوع إلى ذلك الوحش البديع. بعد ذلك أصبحت تنظر إليه بجفاء وعدم ثقة دون أن تكلف نفسها الوقوف، وأخيراً انتهى الأمر بعدم توجيه النظر إليه قط.

أما بنين وروسا فقد أحدث وصول القطار فيهما انطباعات أجمل وأبقى. فإذا كانت مشاعرهما في البداية خليطا من الفرحة المجنونة، والخوف من المجهول، والإثارة العصبية التي جعلتهما يندفعان في الصراخ، والحركات الهستيرية المبالغ فيها فقد أصبحت بعد ذلك نوعا من التسلية المسالمة الناعمة، التي تتجدد مرات عديدة كل يوم. وقد تأخر كثيراً في الاختفاء شغفهما بتأمل السير المثير للدوار، والذي تصاحبه الريح، لهذا الثعبان الحديدي الذي يحمل داخله ضجيجا صاخبا، وأناس غرباء لا يعرف أحدهم الآخر.

الحقيقة أن ما سببه التلغراف والسكة الحديدية من ضجيج كان ضئيلا جدا، مجرد حادث عابر اختنق في بحر العزلة



والوحدة الذى يحيط بحقل سومونتى. فهناك لا يُرى أى بيت يعيش فيه بشر. وهناك لا تصل أية ضوضاء للعالم إلا تلك الضوضاء المصاحبة لمرور القطار. الصباح بلا نهاية ، أحيانا تحت أشعة الشمس وأحيانا أخرى بين طنين الحشرات، تقضى البقرة والطفلان أوقاتهم حتى ينتصف النهار كى يعودوا إلى البيت. وبعد ذلك أمسيات خالدة من الحزن الجميل الصامت يقضونها فى نفس الحقل حتى حلول الليل، ومعه ذلك البهاء المسائى شاهداً صامتاً عليهم من أعالى السماء. تدور السحب دورتها هناك فى الأعالى، بينما يمتد ظل الشجر والصخور فى الربوة وفى الوادى. تنام الطيور، وتبدأ النجوم فى اللمعان فى أشد المواقع ظلمة من السماء الزرقاء. عندئذ تتخضب روح بنين وروسا، الطفلين التوأمين، ابنى أنطون دى تشينتا بالهدوء الحلو، الحالم بالطبيعة المهيبة التى تحيط بهما، وتمر عليهما الساعات والساعات، بعد لعبهما الهادئ وهما صامتان تماما جالسان بالقرب من كورديرا، يخيم عليهم جميعاً ذلك الصمت الجليل ومن حين لآخر يرتفع صوت الجرس الكسول المعلق فى البقرة.

فى هذا الصمت، فى هذا الهدوء الساكن كان ينمو الحب. كان التوأمان يحبان بعضهما البعض وكأنهما نصفا ثمرة خضراء يانعة، توحدهما الحياة المشتركة دون الاكتراث بما يوجد بينهما من اختلاف؛ أو ما ينتظرهما فى المستقبل: وكانا يحبان كورديرا، البقرة العجوز، الضخمة، الصفراء اللون، التى يشبه ظهرها مهد الصغير. وتبدو كورديرا قادرة على أن تذكر أى شاعر بشابالا ـ البقرة الهندوسية المقدسة ـ التى تحدثت عنها ملحمة " رامايانا ". ففى رحابة هيئتها، وفى الهدوء المهيب لسكناتها وحركاتها النبيلة ملامح وسمات المعبود الذى تنازل عن العرش، وسقط، ولكنه ـ بالرغم من ذلك ـ سعيد بحظه ونصيبه، ولذا يرضيها أكثر أن تكون بقرة حقيقية عن أن تكون إلهاً مزيفا. ويمكننا القول ـ فى حدود استطاعتنا بتكهن هذه الأشياء ـ إن كورديرا بدورها كانت تحب هى أيضا التوأمين المسئولين عن رعايتها.

حقاً، لم تكن تجيد التعبير عن نفسها كثيرا، ولكنها كانت تتمتع بصبر عظيم عندما كان الطفلان يستخدمانها فى لعبهما وكأنها وسادة، أو يختبئان وراءها، أو يركبان على ظهرها، ففى أى لعبة يلوح بها خيال الراعيين الصغيرين، كانت البقرة تبرهن بطريقتها الصامتة على أنها حيوان مسالم ومتأمل.

فى الأوقات العصيبة كان بنين وروسا يقومان بعمل المستحيل كى يعتنيا بكورديرا، فلم يكن باستطاعة أنطون دى تشينتا استئجار حقل سومونتى دائماً. تلك الهدية تعد شيئا جديدا بالنسبة إليهم. ولو عدنا سنوات إلى الوراء لوجدنا أن كورديرا كان عليها أن تخرج للبحث عن قوتها بنفسها، نعم، كان عليها أن تخرج للبحث عن مرعاها ـ كيفما تستطيع وحسبما يتيح لها حظها ـ فى الشوارع والأزقة، بين المراعى القليلة والحشائش الطليقة، فى الطرقات العامة، تلك الطرقات التى كانت بمثابة طرق ومراع أيضا فى نفس الوقت. فى تلك الأيام، أيام الفقر والعوز كانت روسا ومعها بنين يقودان كورديرا إلى أفضل أماكن الربوة، الغنية بالحشائش، والتى لم يفن مرعاها بعد، وهكذا كانا ينقذان كورديرا ويجنبانها آلاف الإهانات التى تتعرض لها البهائم المسكينة المضطرة للبحث عن غذائها فيما



يحمله القدر إلى طريق عام.

فى أيام الجوع، عندما كانت تقل الحشائش فى الإسطبل وتندر سيقان الأذرة الجافة الضرورية لإقامة فرش دافئ للبقرة، كان بنين وروسا يلجآن لشتى الحيل ليجعلا البؤس والشقاء يبدو هينا أمام أعين كورديرا. وماذا يمكن أن يقال عن الأيام البطولية؟ أيام ولادة الصغير، عندما كان يحتدم الصراع بين الغذاء وهو هدية العجل الصغير وبين مصلحة آل تشينتا التى كانت تدفعهم الى الاستيلاء على كل اللبن من ثدى الأم المسكينة والذى لا غنى عنه كى يقتات العجل الصغير. أثناء ذلك الصراع كان بنين وروسا يقفان دائمًا إلى جانب كورديرا، وفى الخفاء كانا ينتهزان الفرصة عندما تسنح لهما كى يطلقا سراح الصغير الذى كان يجرى كالمجنون الأعمى، متوجسا من كل شىء للبحث عن كنف الأم التى كانت بدورها تؤويه تحت بطنها، وتحرك رأسها فى إيماءة شاكرة لروسا وبنين معروفهما، وتقول على طريقتها. "اتركوا الأطفال وصغار الحيوانات كى يأتوا إلى".

تلك الذكريات، تلك الأواصر لا يمكن أن تمحى من الذاكرة أبدا. ونضيف إلى ذلك كله أن كورديرا كانت ذات خلق رفيع رغم ما تكابده من عناء فى الدنيا، فعند جرها للمحراث، فى صحبة أية بقرة أخرى، كانت بوفائها تخضع إرادتها لإرادة رفيقتها، وتُرى ساعات وساعات وهى مائلة برقبتها، فى وضع غير مريح على الإطلاق، تسهر واقفة بينما تغط صاحبتها فى النوم المريح على الأرض .

أدرك أنطون دى تشينتا أنه وُلد كى يكون فقيرا، ذلك عندما لمس استحالة تحقيق حلمه الذهبى بامتلاك حظيرة حيوانات خاصة به وحولها فدانين من الأرض على الأقل. فكل ما استطاع أن يصل إليه بالتوفير وبعد خوض بحار العرق والتطهر والحرمان هو شراء أول بقرة، "كورديرا" وبعدها لا شىء، فقبل أن يستطيع شراء الثانية وجد نفسه مضطرا إلى دفع أقساط متأخرة إلى السيد صاحب المزرعة، بل ولكى يدفع فوائد الدين وجد نفسه مضطرا إلى حمل كورديرا، فلذة أحشائه، لبيعها فى السوق، حارما ولديه من ذلك الحب الدافئ. فقد ماتت زوجته تشينتا بعد عامين من وجود كورديرا فى البيت. كانت هناك حائط تفصل الإسطبل عن فراش الزوجين، إذا جاز لنا أن نسمى تلك الأفرع من شجرة أبى فروة وتلك السيقان من الأذرة حائطا... وقد ماتت تشينتا، رائدة الاقتصاد فى هذا البيت البائس، وهى تنظر إلى البقرة عبر ثقب الحائط المكسور، مشيرة إليها كمنقذ العائلة .

"حافظوا عليها، فهى كل ما لديكم من سند فى الحياة"، هذا ما بدا فى عينى المرأة المسكينة المقدمة على الموت، التى لقيت حتفها من فرط الجوع والعمل .

بعدها توجه حب التوأمين إلى البقرة، فحضن الأم وحنانها اللذان لم يستطع الأب تعويضهما عوضه حنان البقرة وعطفها فى الإسطبل، وهناك فى حقل سومونتى .

كل هذا كان يدركه أنطون بطريقته، مما أوقعه فى حيرة، فيجب عدم ذكر كلمة واحدة عن هذا البيع الضرورى أمام الأطفال، وهكذا فى يوم سبت من شهر يوليو، عندما أشرق الصباح، شق أنطون طريقه قاصداً خيخون، بمزاج غير صاف، تتقدمه كورديرا، متجردة من كل زينة سوى ذلك العقد الذى

يحمل الجرس. بينما بنين وروسا يغطان في نوم عميق. في أيام أخرى كان عليه أيقاظهما بالأيدي. ولكن تلك المرة تركهما نائمين في هدوء، وعندما استيقظ التوأمان وجدا أنفسهما وحيدين دون كورديرا. "لا شك أن أبانا قد ذهب بها إلى الثور". لم يكن لديهما تخمين آخر. وظنا أن البقرة قد ذهبت مع أبيهما غصبا، وذلك لاعتقادهما أنها الآن لا ترغب في المزيد من الأبناء، فهي تفقدهم جميعا دون أن تعرف كيف ومتى.

وعندما حل الظلام دخل أنطون ومعه كورديرا الحظيرة متعبين، يكسو الحزن ملامحهما ويعلوهما الغبار. لم يقدم الأب أية توضيحات، رغم ذلك أدرك التوأمان الخطر.

لم يقم الأب ببيع البقرة، فما من أحد في السوق أراد الوصول إلى الثمن المعلق على رأسها. كان مبالغًا فيه: إنها مغالطة العاطفة التي يكنها الأب. فقد طلب الكثير ثمنًا للبقرة حتى لا يجرؤ أحد على شرائها. وكل الذين اقتربوا وحاولوا أن يجربوا حظهم في الشراء سرعان ما ابتعدوا وهم يلقون نظرات التعجب على هذا الرجل الذي يرمق بعينين مليئتين بالحقد والتحدى كل من تجرأ في إصرار وحاول الاقتراب من السعر الثابت الذي توارى وراءه أنطون واحتمى به. حتى اللحظة الأخيرة لبث أنطون دى تشينتا في السوق، معطيا للقدر مهلة أخرى. "هذا لا يمكن أن يقال"، أخذ يفكر "لا، لست أنا من لا يريد بيع كورديرا، بل هم الذين لا يريدون دفع ما تستحق من ثمن". وأخيرا، تنهد بعد أن أرضى نفسه بهذا العزاء الواهي، وعاد ليشق طريقه إلى الأمام متخذا طريق كانداس بين جلبة وضجيج الخنازير والعجول الصغيرة والكبيرة التي يقودها المزارعون القادمون من القرى بقليل من المشقة أو كثير، تبعًا لقوة العلاقة التي تربطهم بحيواناتهم.

عند النتايو، في المفترق بين طريقين، كان دى تشينتا لا يزال معارضاً لفكرة فقده كورديرا والبقاء دونها. ذلك أن أحد جيرانه القاطنين بلدة كاريو –وكان قد أحكم الحصار عليه طوال اليوم في السوق، عارضًا ثمنا أقل قليلا من الثمن الذي أراده لكورديرا– قام بهجوم أخير عليه، وهو ثمل بعض الشيء.

فقد أخذ هذا الجار يرفع الثمن الذي يعرضه شيئا فشيئا ساعيا بين دهائه ورغبته في شراء البقرة. ولكن أنطون بقى صلدا على موقفه كالصخرة. وقد توقفا في وسط الطريق، وقاطعا الخطى، وأخذ كل منهما بيد الآخر ... ولكن، أخيرا، تغلب مكر الرجل على رغبته في الشراء، وفرق حد الخمسين بين الرجلين وكأنه هوة عظيمة، وانسحبت الأيدى المتصافحة، وجنح كل منهما إلى جانب الطريق. اتخذ أنطون طريقا ضيقا بين أزهار سلطان الجبل التي لم تتفتح بعد وبين أزهار العليق، وقد قاده هذا الطريق هو والبقرة إلى المنزل.

فقد بنين وروسا إحساسهما بالأمان منذ ذلك اليوم الذي استشعرا فيه الخطر. وعندما انتصف الأسبوع حضر رئيس خدم صاحب المزرعة إلى منزل أنطون. وهو واحد من المزارعين القاطنين نفس البلدة، سريع الغضب، يتعامل بقسوة مع المستأجرين المتأخرين في دفع الأقساط. تغير وجه أنطون – الذي لم يرض بالتوبيخ – أمام التهديدات بإخلاء المنزل والمزرعة.

لن ينتظر السيد أكثر من ذلك. حسنا، سوف تباع البقرة بثمن بخس، ثمن وجبة طعام بسيطة، فإما الدفع وإما البقاء على قارعة الطريق.

يوم السبت التالي صاحَب بنين أباه إلى السوق. أخذ الطفل ينظر بفزع إلى تجار اللحم الذين يعدون بحق طغاة السوق. هذه المرة بيعت كورديرا بالثمن الذي تستحق إلى تاجر قشتالي كان قد رآها وأبدى إعجابه بها ومن ثم ترك على جلدها علامة مميزة وعاد إلى الإسطبل الذي يملكه في باو. وهكذا بيعت البقرة، أصبحت ملكًا لآخرين، واكتسى جرسها بلون التعاسة. خلفها سار أنطون دى تشينتا مكفهر الوجه، وبنين بعينين دامعتين. أما روسا فعندما علمت بخبر البيع احتضنت كورديرا وأحاطت عنقها بذراعيها، وقد أدارت البقرة رأسها لهذه المداعبة كما تفعل مع المحراث.

"سوف ترحل العجوز!" هكذا أخذ يفكر الأب وروحه محطمة وهو يشعر بنفور من الناس والعالم.

"حقا إنها حيوان، ولكن الولدين لم يعرفا غيرها أما أو جدة".

في تلك الأيام صار الصمت حزينا في حقل سومونتي، كانت كورديرا، التي تجهل ما يخبئه لها القدر ترتاح وترعى كعادتها، وكأن حالها هذه ستدوم إلى الأبد. وكأنها ترتاح وتأكل قبل أن يضرب القدر ضربته القاتلة الساحقة. أما بنين وروسا فكانا يستلقيان فوق الحشائش والحزن يسيطر عليهما، تلك الحشائش التي من الآن فصاعدا أصبحت بلا فائدة، يرمقان بحقد القطارات التي تمر وأسلاك التلغراف، فهذا العالم المجهول والبعيد عنهما من كلا الجانبين هو الذي حرمهما كورديرا.

وحان الوداع عندما بدأت الشمس في المغيب يوم الجمعة. حضر إلى المنزل أحد وكلاء التاجر القشتالي مطالبا برأس البقرة. دفع الثمن وشرب الأنخاب مع أنطون وسيقت كورديرا إلى الساحة المواجهة للمنزل. أما أنطون فقط أتى الزجاجة عن آخرها، كان منفعلا، وقد زاد من حماسه أيضا ثقل النقود في جيبه. كان يريد أن ينسى ما هو فيه، تحدث كثيرا مادحا البقرة وما بها من امتيازات. أما الآخر فقد أخذ يبتسم ، لأنه يعلم تماما أن إطراء أنطون للبقرة أصبح دون جدوى. فماذا يجدى أنها تعطى العديد من لترات اللبن؟ أو أنها كانت وفية في جر المحراث، قوية في العمل الشاق. فيم يفيد ذلك كله اذا كانت ستتحول خلال أيام قليلة إلى شرائح من اللحم أو غيرها من الأكلات اللذيذة الأخرى. لكن أنطون لا يريد أن يفكر في هذا، كان يتخيلها وهي تعيش، وهي تعمل، وهي تقوم بخدمة مزارع آخر، ناسية إياه وولديه، ولكن حية ترزق، سعيدة بحياتها ... وخارج المنزل جلس بنين وروسا فوق كومة السماد العضوى – الذي يذكرهما بكورديرا وبالأشياء الأخرى التي تجمعهما بها – يمسك كل منهما بيد الآخر، وينظران بعيون يملؤها الرعب إلى العدو. وفي اللحظة الأخيرة ألقى كل منهما بنفسه فوق الصديقة الوفية، منحاها القبلات، والأحضان وكل شيء. لم يستطيعا أن ينفصلا عنها. بعد أن أنعشت أنطون نشوة النبيذ سرعان ما سقط في حالة من الخمود، ومن ثم أطبق ذراعيه ودخل وحيدا إلى الحظيرة المظلمة. أما التوأمان فقد انطلقا يتابعان لمسافة طويلة – عبر الأزقة والأسيجة العالية – كورديرا وهي في صحبة التاجر اللامبالي، كانت تسير كرها مع الغريب وخاصة في تلك الساعة من الليل. وأخيرا وجب عليهما أن ينفصلا عن البقرة. بضجر، صاح أنطون من البيت:



ـ عجبا يا ابنيّ كفى مبالغة، عودا إلى هنا! ـ هكذا كان يصرخ الأب من بعيد بصوت تملؤه الدموع .

حل الظلام، وضاع شبح كورديرا، التى ظهرت سوداء من بعيد، فى ذلك الطريق الضيق المظلم الذى أحاطت به الأسيجة العالية وكأنها قبة كسته بلون أسود غير حالك. بعد ذلك لم يتبق منها سوى صوت الجرس المعلق، الذى اخذ يخفت كلما بعدت البقرة ويضيع بين الطنين الحزين للحشرات المتناهية فى الصغر.

ـ وداعا، كورديرا! ـ صرخت روسا وهى تجهش بالبكاء ـ وداعا ، كورديرا يا صديقة الروح!.

ـ وداعا، كورديرا ـ رددها بنين غير رابط الجأش.

ـ وداعا ـ أجابهما، بطريقته الخاصة، جرس البقرة، حيث ضاع نحيبه المستسلم بين الأصوات الأخرى المنبعثة فى القرية فى تلك الليلة من ليالى شهر يوليو.

فى اليوم التالى، فى الصباح الباكر، توجه بنين وروسا إلى حقل سومونتى فى الموعد المعتاد، فى سابق العهد لم تكن تلك الوحدة حزينة، ولكن ذلك اليوم، كان حقل سومونتى دون كورديرا أشبه بالصحراء. فجأة، علا صفير الماكينة، وظهر الدخان، وبعدها ظهر القطار. فى العربة المحكمة الإغلاق إلا من بعض النوافذ العالية، أو بالأحرى المتنفسات، لمح الأخوان التوأمان رؤوسا دهشى لبقر تطل من خلال هذه الفتحات الضيقة.

ـ وداعا، كورديرا! ـ صرخت روسا معتقدة أن صاحبتها البقرة العجوز لابد أن تكون بين هذا البقر.

ـ وداعا، كورديرا! ـ صاح بنين وهو يظن مثل أخته، ثم أخذ يلوح بقبضته تجاه القطار الذى شق طريقه طائرا إلى قشتاله.

ولأنه يعلم أكثر من أخته مساوئ هذا العالم، عاد الصغير ليقول:

ـ يحملونها إلى المذبح ... مجرد لحم بقرى، كى يأكل السادة، والقساوسة ... والأغنياء .

ـ وداعا، كورديرا!

ـ وداعا، كورديرا!

فى غل نظر بنين وروسا إلى شريط القطار وأسلاك التلغراف، رموز هذا العالم، هذا العدو الذى مزقهما، وافترس صاحبتهما، وحرمهم جميعا من العزلة الجميلة والحنان الصامت كى يشبع رغباته، كى يحولها إلى طعام شهى للأغنياء.

ـ وداعا، كورديرا!

ـ وداعا، كورديرا!

مرت عدة سنوات واصبح بنين شابا يافعا وطُلب لأداء الخدمة العسكرية. اشتعلت الحرب الكارلية. وأصبح أنطُون دى تشينتا عاملا فى أراضى أحد الإقطاعيين الذين هُزموا فى الحرب، ومن ثم فقد نفوذه ولم يعد هناك جدوى من تدخله لإعفاء بنين من الخدمة العسكرية باعتباره غير مؤهل لها، خاصة وبنين قوى الجسمان وكأنه جندى بريطانى.

فى عصر أحد أيام شهر أكتوبر، انتظرت روسا فى حقل سومونتى، وحيدة، مرور قطار البريد، الذى يأتى من خيخون، والذى يحمل بين جنباته حبها الوحيد، أخاها، على صوت المكن من بعيد، وظهر القطار، وسرعان ما مر وكأنه شعاع برق.

واستطاعت روسا، التى كادت تسحقها عجلات القطار، أن ترى للحظات فى إحدى عربات الدرجة الثالثة للقطار رؤوس فتيان طلبوا للتجنيد وهم يصرخون، ويتحركون، ويلقون بالتحية على الأشجار، والأرض، والحقول، وكل الوطن الحبيب الصغير (أشتوريس)، الذى يتركونه كى يموتوا فى حروب بين الإخوان الذين ينتمون إلى الوطن الكبير (إسبانيا)، يموتون من أجل خدمة ملك، من أجل أفكار يجهلونها.

مد بنين ذراعه ـ ونصف جسده معلق فى الهواء - من إحدى النوافذ نحو أخته، حيث تلامسا تقريبا. واستطاعت روسا أن تسمع - بين ضجيج العجل وصيحات المجندين - صوت أخيها وهو يصيح بوحى ذكرى ألم بعيد:

ـ وداعا ، روسا!... وداعا، كورديرا!

ـ وداعا، بنين! يا بنين الروح.

"رحل إلى هناك، مع الأخرى، رحل مثل البقرة العجوز. أخذهما هذا العالم. لحم بقرى من أجل الشرهين، من أجل الأغنياء، ولحم الإنسان يصبح حطب نار الحرب من أجل جنون العالم، من أجل طموح الآخرين."

هذا ما دار فى خلد الأخت المسكينة بين اضطرابات الألم وحيرة الأفكار، وهى ترمق القطار الذى كاد يختفى بعيدا، بينما ما زال يصفر صفيره الحزين، الذى تردد صداه أشجار أبى فرو، والصخور، وكل الريف .

كم تشعر بالوحدة الآن! الآن فقط أصبح حقل سومونتى كالصحراء.

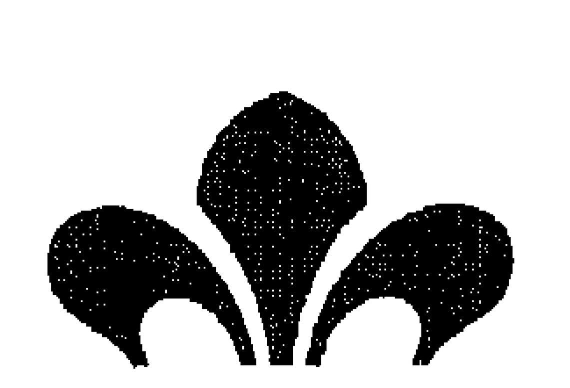
ـ وداعا، بنين! ... وداعا، كورديرا!

بأية كراهية نظرت روسا إلى الخط الحديدى الملطخ ببقع الكربون؛ وبأى غضب نظرت إلى أسلاك التلغراف. آه! لقد فعلت كورديرا خيراً بعدم اقترابها منه. هذا هو العالم، ذلك المجهول، الذى أخذ الجميع ورحل. وبدون أدنى تفكير منها، أسندت روسا رأسها على العمود المرشوق فى الأرض كالبيرق فى الطرف من حقل سومونتى.

أنشدت الريح أنشودتها المعدنية فى باطن شجرة الصنوبر الجافة. الآن فقط أدركت روسا معانى الأنشودة، كانت أنشودة الدموع، أنشودة الفراق، أنشودة الوحدة والموت. وخيل إليها أنها سمعت فى الذبذبات السريعة، التى تشبه الأنين، ذلك الصوت الذى غلفه النحيب، يأتى من ناحية الشريط الحديدى ويقول:

ـ وداعا، روسا!... وداعا، كورديرا!

* تعتبر هذه القصة القصيرة "وداعا كورديرا" من أهم ما أبدع الكاتب الإسبانى ليوبولدو الاس المعروف بـ "كلارين". وقد ولد فى سمورة فى ٢٥ أبريل عام ١٨٥٢. درس القانون والفلسفة والآداب وحصل على دكتوراه فى القانون. وله الكثير من الأعمال الروائية أبرزها روايته الطويلة "امرأة القاضى". كما ألف العديد من القصص، وعمل بالصحافة حيث نشر الكثير من المقالات، وتوفى فى أبيط فى ١٣ يوليو عام ١٩٠١.





الحِمْل الثقيل

روبن داريو

ترجمة : د. نجاة حكمت رزق

تقديم:

مؤلف هذه القصة القصيرة هو الشاعر الأمريكي الكبير روبن داريو Ruben Dario (١٨٦٧ - ١٩١٦)، شاعر نيكاراجوا الأول، والمؤسس الحقيقى لتيار الحداثة فى أدب أمريكا اللاتينية، الذى اصطلح على تسميته "بالمذهب الحديث" El Modernismo، باعتباره يمثل أحد المحاور الرئيسية فى التيارات الأدبية التى سادت العقد الأخير من القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، والتى تعبر عن مذاهب فكرية شغلت فى ذات الوقت بال المهتمين بالدراسات الأدبية واللغوية.

اسمه الحقيقى فيلكس روبن جرثيا سارمييتو، ولد فى بلدة "ميتابا" (نيكاراجوا)، وتعلم فى مدارس اليسوعيين. بدأ ينشر أشعاره منذ الثالثة عشرة من عمره. وبعد الانتهاء من دراسته عمل مدرساً فى إحدى المدارس الحكومية ثم موظفاً بالمكتبة الوطنية فى ماناجوا، بعد ذلك عمل صحفياً فى شيلى ومراسلاً لصحيفة "لاناثيون" فى بوينوس أيرس. وفى عام ١٨٩٢ سافر إلى إسبانيا بمناسبة الاحتفالات بذكرى العيد المئوى الرابع لاكتشاف أمريكا. ثم أقام فى بوينوس أيرس حيث كان يعمل قنصلاً فخرياً لكولومبيا وهناك نشر كتابه "الغرباء" (١٨٩٦). عاد بعد ذلك إلى إسبانيا كمراسل لصحيفة "لاناثيون" فى عام ١٨٩٨ وهناك أصدر ديوانه "نثريات دنيوية" (١٨٩٦)، ثم أقام منذ عام ١٩٠١ حتى ١٩٠٥ فى باريس حيث عمل بها قنصلاً لبلاده، وخلال تلك الفترة سافر إلى عديد من البلدان الأوروبية والأمريكية، وفى عام ١٩٠٧ انتقل إلى ميورقة. فى عام ١٩٠٨ عين وزيراً مفوضاً فى إسبانيا لكنه عاد مرة أخرى إلى باريس منذ عام ١٩١٠ حيث أسس بها مجلتين أدبيتين هما: "مونديال" و"اليجانتيا". وفى السنوات الأخيرة من حياته سافر إلى أمريكا، وفى عام ١٩١٤ سافر إلى نيويورك حيث مرض مرضاً شديداً ومن هناك ذهب إلى جواتيمالا ثم إلى ليون بنيكاراجوا حيث وافته المنية فى يناير ١٩١٦ بسبب مرض الاستسقاء الكبدى.

وقد اعتبر النقاد عام ١٨٨٨ هو بداية ثورة التجديد فى الشعر الإسبانى الحديث التى حمل لواءها الشاعر النيكاراجوى داريو. ففى مدينة فالبارايسو (بشيلى) أصدر مجموعة من القصائد والمقالات النثرية والصور القصصية تحمل عنواناً موحياً هو "أزرق" Azul ولم يتجاوز بعد الحادية والعشرين من عمره. وقد أثار ديوانه الأول هذا منذ ظهوره فى شيلى اهتماماً بالغاً فى جميع الأوساط الأدبية فى إسبانيا وأمريكا اللاتينية، حتى إنه لم يكد يزور إسبانيا لأول مرة عام ١٨٩٢ حتى التف حوله الشعراء الشبان ونادوا به أستاذاً بل ورائداً لمذهب الحداثة.

وقد بدأ داريو حياته الشعرية رومانسياً يترجم قصائد فيكتور هوجو وتستهويه أشعار جوستافو أدولفو بيكر Gustavo Adolfo Bécquer وأساطير خوسيه ثوريا José Zorrilla ولكنه سرعان ما استقل بأسلوب جديد استعان فيه بالثقافة الفرنسية وتمثله للمذاهب الجديدة التى ظهرت فى فرنسا فى ذلك الحين مثل البارنسية (لكونت دى ليل) والرمزية (لفرلين). بيد أن شاعرنا داريو لم يكن مقلداً بأى حال من الأحوال، فقد تمثل كل هذه الاتجاهات الحديثة إلى جانب مخزونه الثقافى وتمكنه من الأدب الإسبانى قديمه وحديثه ليخرج لنا من كل ذلك بإنتاج غزير يسلم الجميع بأصالته وإبداعه الأدبى.

ورغم قصر عمره النسبى (فقد توفى قبل أن يبلغ الخمسين عاماً)، شأنه شأن شعراء جيله، فقد ترك لنا نتاجاً شعرياً ونثرياً وفيراً بلغ قمته فى ديوانى شعره الثانى والثالث: "نثريات دنيوية" "Prosas Profanas" (١٨٩٦) و"أناشيد الحياة والأمل" "Cantos de Vida y Esperanza" (١٩٠٥).

أما قصته "الحِمْل الثقيل" التى نحن بصدد ترجمتها هنا فقد نشرت عام ١٨٨٧ وأدرجت ضمن مجموعته القصصية التى ظهرت فى ديوانه الأول "أزرق"، وهى قصة تنتمى إلى المذهب الطبيعى، ويحاكى فيها داريو أسلوب اميل زولا من خلال تعرضه لعالم العمل واستنكاره للظلم الاجتماعى.

* * *

هناك بعيداً... عند ذلك الخط الأزرق الذى يفصل بين البحر والسماء والذى كان يبدو كما لو كان مرسوماً بالقلم، كادت الشمس أن توشك على الرحيل بغبارها الذهبى، وإعصار شرارها الأرجوانى، فتبدو كقرص كبير من الحديد المتوهج... ظهر رصيف جمرك الميناء(١) وقد بدأ يخيم عليه السكون. وكان حراس المكان الذين تعلو القبعات رؤوسهم وتتدلى فوق حواجبهم يعبرون من مكان لآخر وهم يلقون بنظراتهم هنا وهناك. وذراع حمل الزوارق لا تحرك أيضاً



ساكناً بعدما ترك العمال عملهم قاصدين مساكنهم... قطرات الماء تتهامس أسفل الرصيف، وبحلول الليل أخذت تهب من البحر رياح رطبة مالحة، فتترنح الزوارق المتجاورة دون انقطاع.

لقد مضى كل أصحاب الزوارق فى طريقهم عدا العجوز العم لوكاس، الذى تعثرت قدمه هذا الصباح عندما كان يقوم برفع أحد الطرود لتثبيته فى بكرة رافعة الأثقال، وعلى الرغم من إعيائه الشديد فإنه ظل يعمل طيلة النهار، ثم جلس أخيراً فوق حجر يدخن غليونه وينظر إلى البحر بنظرات حزينة.

- هل تستريح أيها العم لوكاس؟

- أجل... أيها السيد الصغير.

وعندئذ بدأ حديثاً... حديثاً ممتعاً وسريعاً، فكم كان يروقنى التحدث مع هؤلاء الرجال الشجعان الخشنين الذين يمضون حياتهم فى الأعمال الشاقة التى كانت تمنحهم فى المقابل صحة جيدة وعضلات قوية، مع أنهم كانوا لا يعيشون سوى على حبوب الفاصوليا والنبيذ.

كنت أنظر إلى ذلك العجوز الخشن وأحمل له كل الود والإعجاب، كما كنت أستمع باهتمام كبير لحديثه عن علاقاته وحياته المنقطعة عن الناس، وكلها تدل على خشونة ذلك الرجل مع أنه فى واقعه كان رجلاً طيب القلب.

تأوه العجوز قائلاً: "آه لو تعلم... كان ابنى رجل حرب. فرغم صغر سنه كان جندياً فى صفوف جيش الرئيس "بولينس"(٢). كان بحق قوياً يحمل بندقيته ويحارب فى معركة "ميرافلوريس"(٣).

- نعم أيها السيد... كان قد تزوج وأنجب طفلاً، ثم... بعد عامين فقط مات ولدى... عندها بكته هذه العيون الصغيرة اللامعة المختبئة تحت حاجبين رماديين كثيفين.

- كيف مات؟ وهو من يطعمنا جميعاً، أمه وإخوته الصغار وأنا، آه أيها السيد. منذ ذلك الحين بت مريضاً لا أقوى على الحراك...

أذكر تماماً تلك الليلة منذ بدايتها، فبينما كان الضباب يغطى الأمواج المتلاطمة، وأضاءت المدينة أنوارها، كان العجوز وقتئذ يجلس فوق حجر اتخذه مقعداً له، وبعد أن أطفأ غليونه الأسود ووضعه خلف أذنيه بسط قدميه ووضع إحداهما على الأخرى. كانتا نحيفتين ذوات عضلات، يغطيهما حتى الكعبين بنطلون شديد الاتساخ.

كان الصبى أميناً وجاداً فى عمله. عندما اشتد ساعده أردت له أن يلتحق بالمدرسة لكن الفقراء لا يتعلمون، خاصة حين يعتصرهم الجوع فى جحورهم.



فقد كان العم لوكاس متزوجاً وله أبناء كثيرون، فزوجته كانت تحمل فى جوفها لعنة الخصوبة التى تلحق بكل الفقراء، لذلك كثرت الأفواه المفتوحة لطلب كسرة الخبز. أطفال قذرون يتمرغون بين الفضلات... أجسام هزيلة ترتعد من شدة البرد.

لذلك كان لزاماً السعى من أجل كسرة الخبز ومن أجل بعض الملابس الرثة، لهذا كان على العجوز أن يوفر قوت يومه ويعمل كحيوان مغمض العينين.

وعندما نما الصبى تحمل المسئولية مع والده، فتعهده جاره الحداد بتعليمه حرفته، لكن الصبى كان هزيلاً... هيكلاً عظمياً، ومع ذلك كان يعمل بكامل طاقته، فلحق به المرض والتحق بأحد المنازل الحقيرة... كان مريضاً جداً ولكنه لم يمت، فقد كان لا يزال فى عمره بقية.

وهناك كان يحيا وسط كومة من البشر، بين أربعة جدران قديمة وقبيحة تقع فى أحد الأزقة القذرة حيث كانت تعيش النساء الساقطات. ذلك الزقاق الذى تنيره مساءً مصابيح قليلة، تنبعث منه الضوضاء فى كل ساعة... بقيثارات وأكورديون تعلن عن حفلات القوادة، وضجيج الملاحين الذين يرتدون بيوت الدعارة بعد أسفار طويلة كى يسكروا... ثم يصيحون ويضربون الأرض بأقدامهم كالملاعين.

نعم كان الصبى يحيا وسط هذا الفساد حيث يعم ضجيج احتفالات القوادة، ولكنه سرعان ما استرد صحته وعافيته ليقف مرة أخرى على قدميه وبعدها اكتملت سنواته الخمس عشرة.

وبعد سنوات من الفقر والحرمان طالت يدا العم لوكاس بعض المال فاشترى زورقاً وعمل صياداً. وكان عند بزوغ الفجر يخرج مع ابنه قاصداً البحر وحاملاً معه أدوات الصيد. كان أحدهما يجدف والآخر يضع الطعم فى الصنارة. وبين النسيم البارد والضباب المظلم يرددان بصوت منخفض غنائهما الحزين. وحين ينتصب مجدافهما القوى، يقطر زبداً من ماء البحر، وحين يعودان إلى الشاطئ يأملان بيع ما رزقهم الله وإن تحقق لهما ما تمنيا كانا يخرجان للصيد مساء.

وفى إحدى ليالى الشتاء القارس كان البحر عاصفاً، وكان الأب وابنه فى زورقهما الصغير يصارعان غضب الأمواج وجنون الرياح. كان بلوغ الأرض بالنسبة لهما أمراً عسيراً. وكلما ظفرا بصيد عاد مرة ثانية إلى البحر. كانا يحاولان النجاة ويصارعان بيأس لأجل بلوغ الشاطئ، وكادا أن يصلا، لولا أن هبت عاصفة لعينة دفعتهما بشدة ليصطدما بصخرة ويتحطم الزورق عن آخره ويتحول إلى شظايا، وشاءت العناية الإلهية أن ينجو الاثنان بكدمات بسيطة.

عندئذ ردد العم لوكاس حين روى هذه الحادثة: "الشكر لله".

وبعدها عمل الاثنان كعمال شحن على أحد البواخر. أجل كانا عمالاً على السفن العظيمة الواسعة، يتعلقان بالسلسلة المتدلية من ذراع رافعة الأثقال التى تبدو كثعبان حديدى أو

بالأحرى كمشنقة. وكانا ينتقلان بالزورق من الرصيف إلى الباخرة ومن الباخرة إلى الرصيف وهما يهتفان "هيلا هوب" عند رفع الأحمال الثقيلة لتعليقها في خطاف قوي، وحين ترتفع كانت تتأرجح كبندول الساعة. أجل كان العجوز والصبي، الأب وابنه عمال شحن وتفريغ... يمتطي كلاهما الصناديق الخشبية يكافحان ليربحا أجرة اليوم ويفيان عوز الأسرتين الفقيرتين.

وكانا كل يوم يذهبان إلى العمل بملابس قديمة وحزام ملون يطوق خصرهما، وحذاء خشن ثقيل يصدر أصواتاً مع كل خطوة، فيطرحانه إلى ركن الزورق عند بدء العمل.

ويبدآن العمل من تحميل وتفريغ... وكان الأب جاداً في عمله يحذر ولده دائماً قائلاً: "يا بني... احذر أن تنكسر رأسك، احذر أن تلمس سلسلة الخطاف يديك، ومن أن تفقد قدميك".

وهكذا كان يعلم العم لوكاس ابنه، هكذا كان يدربه ويوجهه على طريقته بعبارات خشنة لعامل عجوز وأب محب حنون.

حتى كان ذلك اليوم الذي لم يستطع العم لوكاس أن يبرح فراشه، فالروماتيزم قد أنهك مفاصله ونقب عظامه. كان شراء الدواء والغذاء ضرورياً فطلب من ولده: "يا بني اليوم يوم السبت، اذهب أنت إلى العمل بحثاً عن المال".

وذهب الابن وحده دون أن يتناول إفطاره وهو يسرع الخطى إلى عمله اليومي. كان يوماً جميلاً، سماؤه صافية، وشمسه ذهبية اللون، وعلى الرصيف كانت العربات تسير على قضبانها، والبكرات تحدث صفيراً عند اصطدامها بالسلاسل، كذلك أصوات الحديد... أصوات وأصوات تنبعث من كل مكان... فوضى في العمل قد تسبب الدوار والرياح تمر عبر غابة الأشجار المكومة ومعدات السفن المجمعة.

وأسفل ذراع الأثقال على رصيف الميناء كان الصبي ورفاقه يفرغون الأحمال بأقصى سرعة، فقد كان عليهم تفريغ الزورق بأكمله من الأحمال. من وقت لآخر كانت السلسلة الطويلة المعلقة بخطاف تهبط فتصدر على الفور أصواتاً عند احتكاكها بالبكرة. وعندئذ كان على الفتيان أن يربطوا الأحمال بحبل مزدوج ويعلقوه في الخطاف، فيرتفع لأعلى في هدوء وهو يتمايل في الهواء، كما لو كان سمكة في صنارة أو جرس معلق في الفراغ.

من أن لآخر كانت الأمواج تحرك المركب المكتظ بالأحمال ببطء، تلك الأحمال المكومة كهرم عظيم، وكان من بينها حِمْل ثقيل... ثقيل جداً وعريض، وكانت تنبعث منه رائحة القطران. كان أكبر الشحنات حتى إن أحد الرجال حين نزل إلى عمق المركب ووقف بجواره، كان يبدو كجسم صغير جانب قاعدة عمود كبير.

كان ضمن واردات كثيرة يحيطه الخيش وتطوقه سيور حديدية وبين سطور ومثلثات سوداء كانت على جوانبه، بدت الحروف كما لو كانت عيوناً لامعة تبصر... كانت - على حد قول العم لوكاس - كالماس، وقد أحكم ربطه بسلاسل حديدية مثبتة بمسامير صلبة قوية، وفي داخله بالات ضخمة من القطن والكتان.

- والآن لم يبق سواه لحمله... هكذا علق أحد الرجال قائلاً: هيا أيها الحِمْل الثقيل فلم يبق سواك.

- وأضاف آخر: يا له من حِمْل ثقيل أكرش.

أما ابن العم لوكاس - الذي كان يربط منديلاً ملوناً حول عنقه - فكان يود إنهاء عمله سريعاً، ليأخذ أجرة يومه ويتناول إفطاره.

وبدأت السلسلة تهبط وتتمايل في الهواء، فربطوا الحِمْل جيداً بها وتحققوا من ذلك مراراً، وهتفوا جميعاً لرفع الحِمْل، فبدأت السلسلة ترتفع ثانية في الهواء.

وهناك وقف عمال الشحن يتابعون تصاعد الحِمْل العظيم، ويستعدون لمغادرة المركب والعودة إلى الرصيف، حتى رأوا منظراً رهيباً. الحِمْل... الحِمْل الثقيل انحل من وثاقه ككلب ينفلت من طوق عنقه، وسقط... سقط فوق ابن العم لوكاس الذي بقي بلا حراك، بين حافة المركب والحِمْل الثقيل. بقي مهشم العظام والأعضاء والدم الأسود ينزف من فمه.

يومها لم يكن في بيت العم لوكاس أدوية ولا طعام... لم يبق سوى أشلاء ابنه. وحين حملوا جسده إلى القبر كان الأب المسكين يحتضنه باكياً وسط صرخات أمه وإخوته الصغار.

عندئذ ودعت الصياد لوكاس، وبخطوات حثيثة غادرت رصيف الميناء متوجهاً إلى بيتي، واستقيت حكمتي من صبر العجوز وفلسفته في الحياة. وعدت ليداعب أنفي وأذني النسيم القارس الذي يهب من هواء البحر.

الهوامش:

(١) وقد عمل داريو في جمرك ميناء فالبارايسو (في شيلي)، وفي هذا الميناء ذاته تدور أحداث قصته القصيرة "الحِمْل الثقيل".

(٢) ويقصد به رئيس شيلي مانويل بولنيس (١٨٤١ - ١٨٥١) وقد اشتهر بحملته العسكرية ضد اتحاد بيرو وبوليفيا.

(٣) ومعركة ميرافلوريس (١٨٨١) هي التي فتحت أبواب ليما - عاصمة بيرو - أمام جيش شيلي في حرب الباسيفيك (١٨٧٩ - ١٨٨٤).



الدبوس

بنيتورا جارثيا كالديرون*
ترجمة: د. ثريا سعد الدين شلبى

بينما كانت المطية تخر على وجهها تحتضر وهى تتصبب عرقاً ودماً، قفز الفارس فى لحظة أمام الدرج الأثرى لضيعة تيكا بمبا عندئذ أطل الإقطاعى دون تيموتيوموندراس بوجهه الفظ من الشرفة السميكة المصنوعة من خشب الأرز، أطل مستفسراً من القادم الذى كان يرتجف.

– ماذا أصابك أيها الحمار؟ ترتعد ركبتاك من الخوف كما لو كنا أكلة لحوم البشر.. تكلم!

الحمار الصغير، هكذا يطلقون عليه فى الوادى لكثرة الثقوب التى تملأ وجهه من أثر إصابته بمرض الجدرى، كان ممسكاً بيده المرتعدة قبعة من القش، ويريد توضيح أشياء كثيرة فى آن واحد: الكارثة، المفاجأة، قدومه فى الليل مسرعاً من مكان يبعد عشرين ميلاً، ذلك الأمر الذى كلف بإنجازه فى أقل زمن ممكن حتى لو كبده ذلك أن تنفق منه المطية فى الطريق؛ سكت برهة ثم... فجأة وفى صوت عجوز مهيب مختنق دون أن يلتقط أنفاسه تفوه مسرعاً بعدة كلمات:

– سأبلغك يا سيدى ما كلفنى به كونرادو، وقد طلب منى إخبارك أن جريمانسيا قد توفيت هذا المساء.

إذا كان دون تيموتيو لم يخرج مسدسه كعادته عندما ينفعل أو يثور فذلك من فضل الله، إلا أنه شد ذراع الخادم بقوة ليعرف منه مزيداً من التفاصيل سائلاً:

– هذا المساء؟!... ماتت؟!... جريمانسيا....؟! ومع أن الخادم لم يزد كلمة واحدة إلا أن دون تيموتيو قد استشف شيئاً وراء تلك التلميحات الغامضة؛ وبعد أن توسل إلى الخادم ألا يوقظ ابنته الصغرى أنا ماريا (Ana Maria) هبط بنفسه ليعد أمهر جواد للسفر، وفى خلال دقائق كان يتجه مسرعاً نحو ضيعة صهره كونرادو.

كان كونرادو قد تزوج العام الماضى من كريمة دون تيموتيو جميلة الجميلات، الفارسة، جريمانسيا التى لا تدانيها أنثى فى جمالها فى الوادى بأسره، كان حفل زفافها مشهوداً وفريداً فى نوعه، جرت مراسمه على أنغام الموسيقى تصاحبها نيران الخيرزان مع رقصات الهنود ذوى الملابس البنفسجية.

هؤلاء الهنود الذين ما زالوا يتباكون على ضياع مجد الإنكاس (Los incas)* منذ قرون بعيدة إلا أن هذا المجد يحيا فى طقوس هذه السلالة الخاضعة، تلك الطقوس التى تعد بمثابة التراتيل الإنجيلية المقدسة.

وبعد ليلة العرس المشهود كان موكب الهنود القدسيين القدماء –قد هام على وجهه بين أجمل الطرق الخضراء المثمرة متفاخراً وسط جلبة من الرؤوس المكسوة بشعر قرمزى اللون كالتماثيل الهمجية المحنطة. هذا الزواج السعيد جداً بين فتاة جميلة مثل جريمانسيا وفتى جذاب مزهو بنفسه مثل كونرادو دائماً ينتهى هكذا، يا لها من حماقة!

كان دون تيموتيو يفكر فى هذا كله وهو واجف، يفكر فى هذا الحفل المأساوى ويريد الوصول فى لمح البصر إلى سنيكا فيلكا (Snica-Vilca) إقطاعية عائلة باسادري القديمة.

بعد الظهيرة وهو فى طريقه سمع صوتاً رناناً متمهلاً يأتى خلفه من جانبى الجبل، أطلق العجوز عياراً تحذيرياً فى الهواء ثم صاح:

– من هناك؟

شد الفارس القادم مقود الفرس متوقفاً، وبصوت من يريد أن يعلو فوق كربة مؤلمة صاح بدوره:

– صديقى، ألا تعرفنى؟ أنا مدير سينكافيلكا، أسعى للبحث عن القسيس لإتمام مراسم الجنازة.

كان الثرى العجوز مغتماً لدرجة أنه لم يسأل لماذا كل هذه العجلة فى نداء القسيس إذا كانت جريمانسيا قد توفيت؟ وألا يوجد بالإقطاعية قسيس خاص بها؟! قال ذلك لنفسه وقد أشاح بيده ووخز ركوبته فانطلقت مسرعة والدماء تنزف من جانبها. لحظة وصوله، وجد المنزل يلفه صمت حزين، البوابة الكبيرة التى تقع نهاية فناء المنزل، الكلاب أيضاً تملكها الصمت كأنها تشم رائحة الموت.

كانت الأبواب الكبيرة فى هذا المنزل الإقطاعى مغلقة بمفاتيح فضية، اخترق دون تيموتيو الصالونات الكبيرة الخالية حتى وصل غرفة النوم المسجى بها جثمان كريمته حيث وجد صهره كونرادو ينتحب فى صوت مختنق من شدة البكاء.

توسل العجوز إلى صهره أن يتركه وحده بالغرفة للحظات، وعندما أغلق الباب بيده انفطر من شدة الألم وظل هكذا عدة ساعات يلعن الملائكة، ينادى على جريمانسيا باسمها، يقبل يديها المتجمدة التى لا يلبث أن يرفعها حتى تعود وتسقط فوق ملاءة السرير بين الياسمين المنثور، وجدها عبوسة واجمة لأول مرة، ملقاة كالقديسة بالضفائر المخبأة خلفها، والخصر الجميل المسجون فى ثوب الراهبة (من عادة أهل الوادى أن ترتدى الجميلات زى الراهبات عند الموت لتتطهر أرواحهن)، وفوق صدرها صليب من الفضة، كان جدها يعلقه فى صدره –متفائلاً به– أثناء قضائه على الهنود من قبل فى إحدى ثورات التمرد القديمة.

وبينما كان دون تيموتيو يقبل كريمته انفتح ثوبها قليلاً ولاحظ شيئاً ما.. جفت دموعه فى الحال... ابتعد عن الجثة مرعوباً كالمجنون... أصابه اشمئزاز غريب... التفت حوله وأخفى شيئاً فى عباءته، وعند حلول المساء عاد مسرعاً لضيعته تيكا بمبا دون أن يودع أحداً.

مضت ستة أشهر لم يتبادل فيها أى من الطرفين –دون تيموتيو وكونرادو– زيارة الآخر، ولم يستطع أحد تفسير هذه القطيعة؛ مضى هذا الوقت كله ودون تيموتيو يعيش داخل غرفته المغلقة مفعماً بالألم، دون أن يتحدث إلى أحد، غير مُصغ إلى توسلات كريمته الصغرى أنا ماريا التى كانت فائقة



الجمال تماماً مثل شقيقتها جريمانسيا، وكانت تعيش معه وتجله، وتخاف على هذا الوالد العنيد! ولم تستطع أنا ماريا أبداً معرفة سبب نفور والدها الغريب من كونرادو ولا معرفة سبب عدم حضور كونرادو لزيارتهم.

وفى يوم من أيام الآحاد فى شهر يونيو استيقظ دون تيموتيو بمزاج معتدل، واقترح على أنا ماريا الذهاب معه إلى سينكا فيلكا بعد أداء الصلاة؛ كان قراراً غير متوقع على الإطلاق، لدرجة أن الصغيرة أخذت تتجول بالمنزل طوال الصباح، تحاول أمام المرآة أن ترتدى ملابس الفروسية المصنوعة من القش، وكان لابد لها أن تضع الدبوس الذهبى الطويل فى مفرق شعرها الذهبى. عندما رأى الأب ذلك، صاح فى وجهها منزعجاً وهو ينظر إلى الدبوس:

– اخلعى هذا الشيء البشع الذى تضعينه فوق رأسك.

أطاعت أنا ماريا والدها على مضض وهى ثابتة فى مكانها دون أن تستطيع فك الغموض الذى يحيط بهذا الأب العنيد.

وعند وصولهما إلى سينكا فيلكا كان كونرادو يروض حصاناً جيداً، ورأسه عار تحت الشمس، كان يبدو جميلاً يجلس فى زهو وخيلاء، فى مقعد أسود مزود بمسامير من الفضة؛ نهض من مقعده فى قفزة رشيقة وعندما رأى أنا ماريا تشبه شقيقتها إلى حد كبير من الرشاقة والجمال أخذ ينظر إليها برهة طويلة وهو منكمش فى مكانه.

لم يتحدث أحد عن النكبة التى حلّت، ولم يذكر أيهم اسم جريمانسيا، كما لم يفكروا فى زيارة قبرها؛ بل اقتطف كونرادو أروع وأبهى ما عنده فى الحديقة من ياسمين وأهداه لأنا ماريا.

أطبق على المكان جو من الصمت الممل لحظة حضور المربية العجوز التى احتضنت الفتاة باكية:

– يا إلهى! فائقة الجمال تماماً مثل شقيقتها، صورة طبق الأصل؟!

منذ ذلك الحين والزيارة تتكرر لسينكا فيلكا كل يوم أحد، كان كونرادو وأنا ماريا يقضيان اليوم بأسره هائمين فى بحر من النظرات يضغط كل منهما على يد الآخر خلسة عندما يدير العجوز رأسه ليتأمل مزارع القصب الناضج عند تقطيعه.

وذات يوم من أيام احتفالات الاثنين بعد الأحد المضئ الذى تعانقا فيه بالقبل لأول مرة، وصل كونرادو تيكا بمبا مزهواً أنيقاً يرتدى ملابس احتفالات المهرجان الشعبى يطوى عباءته البنفسجية فوق ظهر حصانه الذى كان يهز قدميه الأماميتين، ويرشف رغوة لسانه فى صدره برشاقة مثل جواد الأحرار فى سالف النهر.

بكل وقار وجلال سأل كونرادو عن دون تيموتيو، ولم يناده بالاحترام الذى اعتاد عليه من قبل بل تمتم مثلما كان يفعل:

– أريد التحدث معك يا أبى.

أغلقا خلفهما باب الصالون الرئيسى الذى ما زالت صورة الابنة المتوفاة معلقة به، وظل العجوز صامتاً ينتظر حتى يتكلم كونرادو الذى بدا عليه الاضطراب والخجل، وفى صوت متردد وخجول أبدى رغبته فى الزواج من أنا ماريا.

مضت لحظة طويلة لدرجة أن دون تيموتيو كان يبدو وقد غلبه النعاس، وفجأة كما لو كانت السنون لم تمر بعد، نهض العجوز فى صرامة واتجه صوب صندوق حديدى ذى طراز قديم ومفاتيح مركبة، كان من الضرورى أن يستخرج ما فى جعبته، وفى صمت أخرج دبوساً ذهبياً مثل الدبابيس التى تعلقها نساء الهنود على عباءاتهن لكنه أكثر طولاً وسمكاً وملطخ ببقع من الدماء السوداء.

وعندما رأى كونرادو الدبوس خر باكياً كالسجين المضطرب.

– جريمانسيا، مسكينة جريمانسيا! لكن العجوز نهره بقسوة –ليس هذا بالوقت المناسب للبكاء، ولا وقت للدموع؛ أخفى العجوز حزنه العميق بجهد جهيد، تمتم بصوت غير مسموع، غير مفهوم إلى حد ما.

– نعم لقد أخرجته من صدر جريمانسيا عندما توفيت... أنت الذى غـرس هذا الدبوس فى قلب... أليس هذا صحيحاً؟... لقد خانتك ربما...

– بلى يا والدى.

– هل ندمت واستغفرت لحظة موتها؟

– نعم، يا والدى.

– هل يعلم أحد ذلك؟

– لا يا والدى.

– لماذا لم تقتله أيضاً؟

– لقد هرب كالجبان.

– تقسم بالله لو عاد سوف تقتله؟

– أقسم يا والدى.

عندئذ تنحنح العجوز بصوت رنان، عصر يد كونرادو، وقال له وهو فى شدة التأثر.

– لو خانتك هذه أيضاً، افعل ما فعلت... تفضل، وقدم له الدبوس الذهبى بجلال ووقار، مثلما يمنح الأجداد سيفهم للفارس الجديد؛ فعل ذلك ضاغطاً على قلبه المنكسر، والمتفطر ألماً، ثم أذن لصهره بالانصراف فى التو لأنه لا يصح أن يرى أحد دون تيموتيو موندراس العظيم العادل وهو يبكى.

* Ventura Garcia Calderón

بنيتورا جارثيا كالديرون

(١٨٨٥-١٩٥٩)

من مواليد ليما عاصمة بيرو ودرس فى مدرسة ريكوليتا Recoleta، وفى جامعة سان ماركو... مثّل بلاده دبلوماسياً فى عدة دول أوروبية، وكان فى الوقت نفسه سفيراً حقيقياً للإحساس المرهف، ولأدب أمريكا اللاتينية وثقافتها.

وفى باريس مكث أعواماً طويلة حيث تمتع بمكانة أدبية مرموقة بين الكتاب الفرنسيين المعاصرين، وأسهم بدور فعال فى صحافة بوينس أيرس Buenos Aires.

نشرت له أعمال كثيرة جداً، وقام عام ١٩٣٨ بواجبه فى إنشاء ديوان مكتبة بيرو الثقافية، وقصة الدبوس تعد من أهم أعماله، التى تضم قصائد وروايات وقصصاً قصيرة وتاريخاً مبسطاً، وكان فى كل ذلك أستاذاً متمكناً لا يشق له غبار، كتب القصة القصيرة والرواية بتمكن وحرفية لا تقارن.

توفى فى باريس فى ٢٨ أكتوبر عام ١٩٥٩م.





فى الفجر

للكاتب المكسيكى : خوان رولفو

ترجمة : د. ماجدة إبراهيم على هارون

تخرج "سان جابرييل" من الضباب وهى مبللة بالندى. وقد نامت سحب الليل فوق القرية، باحثةً عن دفء البشر. الآن ستشرق الشمس، وينهض الضباب بتأن وهو يطوى ملاءته، تاركاً فوق الأسطح خيوطاً بيضاء. ولا يكاد يُرى بخار رمادى يتصاعد من الأشجار ومن الأرض المبتلة، وقد شدته السحب، ولكنه سرعان ما يتلاشى، ثم يظهر من ورائه دخان المطابخ الأسود، برائحة شجر البلوط المحروق وقد ملأ السماء بالرماد.

هناك، بعيداً، مازالت الربا فى ظلام.

عبر أحد طيور السنونو الشوارع ثم رنت أول دقات الفجر.

انطفأت الأنوار. حينئذ سحابة بلون التراب غطت القرية، التى استمرت فى غطيطها أكثر قليلاً، وقد سيطر عليها النعاس فى ضوء الشروق.

فى طريق "خيكيلبان" المزدان بأشجار التين، يأتى العجوز "إستيبان" وقد امتطى ظهر بقرة وهو يحث قطيع البقر الحُلُب. ركب البقرة حتى لا يقفز الجراد فى وجهه. يهش الناموس بقبعته ويحاول من حين لآخر أن يطلق صفيراً، بفمه الخالى من الأسنان، للبقرات حتى لا تتخلف. فتسير وهى تهمهم، وقد تبللت بندى العشب. بدأ يتضح نور الصباح. يسمع دقات جرس الكنيسة معلناً طلوع الفجر فى "سان جابرييل" ثم ينزل من على البقرة راكعاً بركبتيه مشيراً بعلامة الصليب بذراعين ممدودتين.

تنعق بومة فى فراغ الأشجار وحينئذ يقفز الرجل من جديد على ظهر البقرة، يخلع قميصه حتى يذهب عنه الهواء الفزع، ثم يتابع مسيرته.

عند مروره بعائق القطعان الذى يوجد بمدخل القرية يعد البقرات "واحدة، اثنتان... عشر" يوقف إحداها ممسكاً بأذنيها ثم يقول لها وهو يجذب مخطمها: "الآن سيفصلونك عن صغيرك للفطام، يا صلعاء. ابكى إذا أردت ولكنه آخر يوم سترينه فيه".

نظرت إليه البقرة بعينين هادئتين وضربته بذيلها ثم سارت إلى الأمام.

الآن تسمع آخر دقات الفجر.

لا يعرف أحد إذا كانت طيور السنونو تأتى من "خيكيلبان" أو تخرج من "سان جابرييل" إنما من المعلوم فقط أنها تذهب وتأتى بشكل متعرج، تبلل صدورها فى وحل البرك دون أن تتوقف عن الطيران. يحمل بعضها شيئاً فى المنقار، يلتقط الوحل بريش المؤخرة ثم يبعد خارجاً عن الطريق ويختفى فى الأفق المظلم.

لقد أصبحت السحب فوق الجبال، بعيدة، لدرجة أنها تبدو مثل رقع رمادية ملتصقة على سفوح تلك القمم الزرقاء.

ينظر العجوز "إستيبان" إلى شرائط الألوان التى تتحرك عبر السماء: حمراء، برتقالية، صفراء. وتحولت إلى اللون الأبيض.

انطفأ الشرر الأخير وبزغت الشمس كاملة واضعةً قطرات من الكريستال على حافة العشب.

"شعرت ببرودة فى بطنى لتعرضها للهواء. لم أعد أتذكر لماذا.

وصلت إلى بوابة الفناء ولم يفتحوا لى. لقد تحطم الحجر الذى كنت أدق به الباب ولم يخرج أحد. اعتقدت حينئذ أن مخدومى السيد "خوستو" قد تأخر فى نومه. ولم أقل شيئاً للبقرات ولا فسرت لها أى شيء: ذهبت دون أن ترانى حتى لا تأتى من ورائى. بحثت عن أكثر الأماكن انخفاضاً فى السور ومن هناك تسلقته ووقعت على الجانب الآخر، بين العجول. وكنت أخلع رتاج البوابة عندما رأيت صاحب العمل السيد "خوستو" خارجاً من ناحية الغرفة الخشبية العلوية ومعه الصبية "مارجاريتا" نائمة على ذراعيه وعبر الفناء دون أن يرانى. لقد اختبأت حتى شعرت أنى اختفيت فى أحد أركان الحائط، وبالتأكيد لم يرنى. على الأقل هذا ما اعتقدت".

سمح العجوز "إستيبان" للبقرات بالدخول واحدة واحدة بينما كان يقوم بحلبها. وترك للنهاية البقرة المفصولة للفطام، التى ظلت تجأر وتجأر حتى أخذته بها الشفقة فتركها تدخل وقال لها: "انظرى إليه لآخر مرة، والعقيه بلسانك، انظرى إليه كما لو أن الموت سيأخذه. إنك على وشك الوضع وما زلت متعلقة بهذا العجل الكبير" ثم قال للعجل: "تذوقهما فقط، فلم تعودا ملكاً لك، ألا ترى أن هذا اللبن الرقيق هو من أجل عجل حديث الولادة". ثم ركله عندما رآه يرضع من الحلمات الأربع.

"سأكسر لك بوزك يا ابن البهيم".

كنت سأحطم له منخاره لو لم يظهر السيد "خوستو" الذى أخذ يركلنى حتى أهدأ، لقد ضربنى ضرباً مبرحاً. حتى إنى بقيت نائماً بين الحجارة وعظامى تفرقع من شدة تفككها. أذكر أنى ظللت طول ذلك اليوم سقيماً ولم أستطع أن أتحرك بسبب الورم الذى ظهر بعد ذلك، وبسبب الألم الشديد الذى ما زلت أعانى منه.

ماذا حدث بعد ذلك؟ لا أعرف. لم أعد أعمل عنده، لا أنا

ولا أحد غيرى. لأنه مات فى نفس ذلك اليوم. ألم تكن تعرف؟

لقد جاءوا إلى منزلى ليخبرونى بذلك بينما كنت راقداً فى الفراش وزوجتى بجانبى تضع لى كمادات ولبخات. لقد جاءوا لى بهذا الخبر. وقالوا إننى قد قتلته، هكذا قالت الأقاويل. حسن، هذا جائز، ولكنى لا أذكر ذلك. ألا تعتقد أن قتل إنسان يترك أثراً ما؟ بل يتحتم ذلك، وبالأخص عندما يتعلق الأمر بشخص أعلى منزلة. ولكن منذ اللحظة التى يحتجزوننى هنا فى السجن فذلك لشىء ما قد حدث، ألا تعتقد ذلك؟ انظر، على الرغم من أننى أتذكر جيداً حتى اللحظة التى ضربت فيها العجل، حينما جاء السيد وضربنى، حتى تلك اللحظة ذاكرتى تبدو واضحة ولكن بعد ذلك كل شىء مشوش، أشعر أنى ظللت نائماً لا حول لى ولا قوة، وعندما استيقظت كنت فى فراشى وزوجتى بجانبى تواسينى فى آلامى كما لو كنت صبياً ولست هذا العجوز المتهالك الذى أكونه حتى قلت لها: "كفى، اسكتى!" أذكر جيداً أنى قلت لها ذلك، كيف لا أتذكر أنى قد قتلت رجلاً؟ ومع ذلك يقولون إنى قتلت السيد "خوستو" يقولون بماذا قتلته؟ بحجر، حقاً؟ حسناً، هذا أقل سوءاً، لأنهم لو قالوا إنه حدث بسكين فذلك يكون محض افتراء لأنى لا أحمل سكيناً منذ أن كنت شاباً وذلك منذ سنوات طويلة جداً.

وضع "خوستو برامبيلا" ابنة أخته "مارجاريتا" على الفراش بحرص حتى لا يحدث أى صوت فى الحجرة المجاورة حيث ترقد أخته المشلولة منذ عامين، لا تتحرك، بجسدها الذى يشبه قطعة القماش البالية، ولكنها فى حالة يقظة دائمة. تنام قليلاً، فقط عند الفجر، حينئذ تنام وكأنها تستسلم للموت. تستيقظ عند شروق الشمس، الآن بدأت تفتح عينيها عندما كان "خوستو برامبيلا" يضع جسد "مارجاريتا" النائم على الفراش سمعت صوت تنفس ابنتها وسألت: "أين كنت الليلة الماضية يا مارجاريتا؟" وقبل أن تبدأ الصرخات التى ستؤدى إلى استيقاظها، خرج "خوستو بارمبيلا" من الحجرة بهدوء.

كانت الساعة السادسة صباحاً.

توجه إلى الفناء لكى يفتح البوابة للعجوز "إستيبان" وفكر أيضاً فى الصعود إلى الغرفة الخشبية العلوية ليزيل الفراش الذى قضى فيه الليل مع "مارجاريتا". "لو أن القس يسمح لنا سأتزوجها، ولكنه بالتأكيد سوف يثير فضيحة إذا طلبت منه ذلك سيقول إنه زنا وسيطردنا من الكنيسة. من الأفضل أن تظل الأمور فى السر".

كان يفكر فى ذلك عندما وجد العجوز "إستيبان" يتشاجر مع العجل ويضع يديه التى تشبه الأسلاك فى أنف الحيوان، ويسدد له الركلات فى الرأس. ويبدو أن العجل قد ناله الإعياء لأنه كان يرفس برجليه فى الأرض دون أن يستطيع القيام.

جرى ومسك العجوز من رقبته وألقاه بين الأحجار وهو يركله ويسبه بألفاظ لم يتفوه بها من قبل.

شعر بعد ذلك بإظلام رأسه، وبوقوعه مصطدماً ببلاط الفناء أراد أن يقوم وعاد للوقوع، وفى المحاولة الثالثة بقى ساكناً وعندما أراد أن يفتح عينيه، غمامة كبيرة سوداء حجبت عنه الرؤية. لم يكن يشعر بألم، وإنما فقط بشىء أسود يظلم تفكيره شيئاً فشيئاً حتى الظلام التام.

نهض العجوز "إستيبان" وقد ارتفعت الشمس فى السماء سار وهو يتحسس طريقه ويئن. لا أحد يدرى كيف فتح الباب وخرج إلى الشارع. لا أحد يعرف كيف وصل إلى بيته بعينيه المغمضتين، تاركاً دمه يسيل على طول الطريق. كانت الساعة الحادية عشرة صباحاً عندما دخلت "مارجاريتا" الفناء باحثة عن "خوستو بارمبيلا" وهى تبكى لأن أمها قالت لها بعد أن وبختها كثيراً، إنها داعرة. وجدت "خوستو بارمبيلا" ميتاً.

"أيقولون إنى قتلته. محتمل. ولكن من المحتمل أيضاً أن تكون قد قتلته عصبيته، فقد كان ذا طبيعة سيئة للغاية. كان كل شىء يبدو له على غير ما يرام. المعالف قذرة، الأحواض فارغة من الماء، حتى كونى نحيفاً لم يكن يعجبه. وكيف لا أكون نحيفاً وأنا لا أكاد آكل. إذا كنت أقضى حياتى فى سفر دائم مع الأبقار. أذهب بها إلى "خيكيلبان" حيث أشترى هناك مزرعة لرعى المواشى، وأنتظرها حتى تأكل ثم أعود بها لكى أصل فى الفجر. كأن ذلك سفر أبدى. والآن ترانى محبوساً فى السجن وسيحاكموننى الأسبوع القادم لأنى ارتكبت جريمة قتل السيد "خوستو"، لا أتذكر، ولكن هذا جائز.

ربما يكون قد أصاب العمى كلينا ولم ننتبه إلى أننا يقتل أحدنا الآخر. فى سنى هذه الذاكرة دائماً ما تكون خادعة. ولذلك أشكر الله لأنه حتى لو انتهت كل قدراتى فلن أفقد الكثير، فتقريباً لم يتبق لى ولا واحدة. أما بالنسبة لروحى فقد فوضت أمرها لله أيضاً.

هبط الضباب مرة أخرى فوق "سان جابرييل" وما زالت الشمس تلمع فوق القمم الزرقاء. كانت تغطى القرية سحابة بلون التراب. ثم حل الظلام. فى هذه الليلة لم يضيئوا الأنوار، حداداً لأن السيد "خوستو" كان مالك الإنارة.

نبحت الكلاب حتى الفجر. ظل ضوء الشموع ينبعث من زجاج الكنيسة الملون حتى ذلك الحين بينما كانوا يسهرون على جسد المرحوم. وتغنى أصوات النساء، وسط نعاس الليل، صوت شاذ: "أخرجى، أخرجى أيتها الأرواح المعذبة" وظلت الأجراس تدق طوال الليل إعلاناً للوفاة، إلى أن توقفت من أجل إعلان دقات الفجر.



أطول ليلة

خوسيه ماريا مرينو
ترجمة : د. هالة عبد السلام

أشارت اللافتات إلى المنعطف الذى سيسلكه قبيل دخوله إلى بينابينتى، وكان قد رأى هذه الإشارة نفسها من قبل على اللافتة الحجرية المكتوبة بحروف صفراء كبيرة.

قاد سيارته بإحساس لا شعورى نحو ذاك الطريق، دون العزم على ذلك، مما جعله يجد نفسه فجأة فى حيرة وعثرة غير متوقعة. ومع أنه لم يكن هناك ما يرغمه على المكث فى بونفيرادا حتى يوم الاثنين إلا أنه عقد العزم على أن يقضى عطلة نهاية الأسبوع فى البيرثو، حتى إنه ابتاع خريطة سياحية ملونة ومفهرسة ومفصلة لكل أماكن تلك المنطقة. لذا لم يكن من المنطقى بعد أن قطع ثلثى المسافة أن يغير طريقه إلى مدينة ليون.

وفكر فى الحال، إنه فى كل الأحوال يستطيع أن يكمل مسيرته إلى بونفيرادا بعد مروره بالعاصمة. وقد استغرق منه ذلك وقتا طويلا فى الدوران، ولكن سفره هذا كان دون ضجر أو عجلة. وهكذا وبعد أن هدأت حيرته الأولى وارتباكه واصل المسيرة مسرعا نحو هذا الطريق الجديد.

وعندما اقترب من المدينة تملكه شعور غريب، ربما لانعكاس أشعة شمس الظهيرة على الربى الضاربة للحمرة الممتدة على طول الضفة، الواصلة إلى غيضة أشجار الحور العديدة.

ومما لا شك فيه أن هذا الإحساس الذى أصابه ما هو إلا عرض عضوى، فلم ينتبْهُ أى انفعال أو قلق خاص، عند اقترابه من هذه المدينة. المدينة التى تركها منذ خمسة وعشرين عاما، بعد أن أمضى بها سنوات شبابه الأولى وفتوته، ومع ذلك عندما لمح عن بعد المنازل والكاتدرائية البيضاء امتزج بإحساسه الغريب قلق لا معنى له.

فهذه المدينة لا تعنيه كثيرا إلا بضع سنين تقريباً – مرتبطة بمصير والده قبل وصوله إلى سن التقاعد ثم إلى الموت – أمضاها فى حياة مليئة بأماكن مختلفة متتالية، وبتنقلات مفاجئة وبتغيرات أفسدت الوسط الحضرى والمنزل والمدرسة والأصدقاء والكلام والطعام، حتى المناخ. ومع ذلك عندما مر بمكان ذلك الجسر القديم أدرك أن المدينة تحظى فى مخيلته بهذا الجو العائلى، بالرغم من التغيرات التى حدثت وهذه الأعداد من المنازل التى لم يكن لها وجود من قبل.



عَبر مدينة بابالاجيندا، ومر بجوثمان، وعند دخوله لاكونديسا تجلت صورة كشك الموسيقى أمام عينيه، مذكرة إياه بنفس هذه الصورة الفاتنة التى لاحت له فى ثغرة من الذاكرة برنين فرض نفسه على ذكريات أقرب وذات أهمية أكبر.

كانت أشجار القسطل ما زالت مبسوطة بفروعها المتشابكة الكثيفة الخضراء، يكسوها ذاك اللون القاتم شأنه شأن الظلال المنثورة أسفلها. أما النهر وتلك الحافة الموحشة التى تعج بالحور وبالعليق وأسوار من الحجارة فقد أصبحت أخيرا مؤنسة، ومع ذلك فالمتنزه ظل كما كان من قبل يمتاز بهدوئه وراحته وبريقه.

أما كشك الموسيقى هذا فقد أرجع إلى ذاكرته أيضا صورة تلك الفتاة الشقراء ذات العينين الصافيتين، التى كانت معرفتها قد أدمغت كل علامات الهوى غير القابلة للقياس، والتى كان قد تعرف أليها ما بين أواخر سنوات الطفولة وبراعم سنوات الشباب.

كانت ابنةً لأرملة تعمل ممرضة فى عيادة أحد أصهاره. وكان تردده على قريبه هذا، صاحب أكبر مصحة فى العاصمة، يطوقها بإحساس تعال، ولكنها كانت سعيدة كريمة. وكان يرسل إليها رسائل إلى الأكاديمية التى كانت مرغمة على الذهاب إليها مساء كل خميس، لرفع مستواها فى مادة الرياضيات، التى كانت تعطيها لها راهبات القديسة تريسا. وكانت الرسائل مكتوبة على نصف ورقة من كراسته، ومطوية على شكل مستطيل صغير، وكان يحملها جار له لطيف، حبيبى الوجه وزميل دراسة. وكان أبوه أحد عازفى الموسيقى العسكرية.

وقد أقاما بذلك علاقة مليئة بالحنين والاشتياق وبالأحاديث المحبطة والنزهات الخفية والثرثرة حول الخطوب الدراسية، كل ذلك فى إطار أسطورى كملحمة أكثر ثراء من تلك التى تروى فى الكتب الدراسية. ووصل هذا الحب ذروته فى إحدى الأمسيات بإحدى دور العرض بتشابك الأيدى وتلاصق الخدود.

كلما تذكرها تحول اضطرابه إلى صدى رقيق فى رأسه، وكأنه يرتدى لباس غوص، أو يحمل فوق رأسه خوذة رجل فضاء. ومن خلال ذلك القماط الخفى الذى أوحى إليه بقلق غير مفهوم، كان قادرا على استيعاب كل الأصوات والأضواء والألوان لمدينته هذه بكل دقة ، مدينة صباه. وبنفس الطريقة التى قرر بها تغيير مساره والاقتراب منها، أخذ طريقه ناحية البلدة، وبتصميم ودون تردد أو تخطيط يجعله يحس بعبء على عاتقه، بحث عن فندق وطلب حجرة.

كان المتجر العائلى يقع فى مدخل الشارع، على الطريق الذى ينتهى عند تمثال تاريفا. دخل فى تلك المتاهة المملوءة بالصناديق والأوراق وبكرات الأحبال، وسأل عن صديقه القديم فأرسلوه إلى مكتبه، في حجرة صغيرة من الزجاج القاتم، تقع فى البهو الكبير، كسفينة غوص فى مكان ضحل وغير مناسب. فى هذا المكان وبتغير لا يكاد يذكر، وجد من جديد الصورة القديمة،

وكاد يقول إن الآخر لم يتعرف عليه لكي يبرر هذه الحميمية المتبسمة لاقتحامه عندما قام صديقه القديم فاتحا ذراعيه بحركة ذهول ممددا إبهامه الأيمن ناحيته كما لو كان يلوح بسلاح ماركة كولت وقال بلهجة ساخرة معتادة كمعلم مضجر :

– اقترب منى أيها الوغد.

كان من الصعب الاتفاق على موعد للحديث، ولكنهما اتفقا على الذهاب للعشاء، وأكد الصديق القديم على حضور بعض الأصدقاء القدامى.

– أصبحنا الآن أربعة فقط نحن الباقين هنا.

تناول الطعام فى "البيسوجو"، وأمضى بعد ذلك الأمسية فى التسكع بالشوارع، مراجعا ببطء شريط ذكرياته. لم يكن يقارن بين المدينة التى يراها من جديد وتلك التى عرفها وعاش بها ولكنه قارن بين تسكعه الآن وتسكعه فى الماضى، حيث كانت نزهاته فى شرخ الشباب متنائية عن الطبيعة الحميمية للمكان، ولكن فى هذه النزهة التى يقوم بها اليوم فإن تأمله للواجهات والحوائط والأماكن القديمة أصبح مترعًا بشىء من الحزن، ومطوقًا – وكأنه عُصابة أخرى – لقلقه.

إلام الحنين! لقد جاب مدناً أخرى وتعرف على أصدقاء آخرين، عقد معهم مؤامرات ساخرة فى مواجهة غطرسة المدرسين، ورافق فتيات أخريات وعانقهن على ضوء مصابيح الإنارة فى ليالى الشتاء القصيرة، أو تحت عذوبة ضياء الربيع. ومع ذلك فتلك المدينة، ذات رائحة الشوارع القديمة، قد حظيت عنده بذكريات حادة، ذكريات عن الوجوه والإيماءات والأحاسيس التى فاقت بها كل الأماكن الأخرى.

كانوا خمسة أشخاص على العشاء. هو ولينو ودى لا ياما، الذى كان يجيد لعب كرة القدم، وخيسوس فولجادو – الذى اشتهر بسوسو وتشولى– وذاك الشاب الضخم الأبله الذى أصبح الآن هرما ولكنه ظل يتمتع بنفس طبعه الهادئ، ويلقب بلابلفا.

شربوا كثيرا وانتظروا أن يكون هو أول الرواة. وكان الشراب، والإحساس بوجوده بصفة مؤقتة فى مكان اختاره بهذه الطريقة العفوية وهذه المجازفة، قد جعله يميل إلى الاعتراف. حكى لهم بسخرية عن فشله فى حياته الزوجية، وعن عمله الذى يمقته، وعن الأماكن البعيدة التى زارها، والتى لم تحتفظ لها ذاكرته بأى أسرار أو غموض، ذلك لأنه ثبت أن العالم بأجمعه ما هو إلا حجرة ، أكبر قليلا، ذات زخارف وموائد أكثر وأشخاص كثيرين، بيد أن نفس الإيماءات ونفس الشقاء يتكرر، حيث لا يوجد اختلاف جوهري.

وأحس هنا أنهم فى حيرة وارتباك، فحوّل الحديث نحو المواضيع العامة. طرب من وجود الحى غضا ناضرا وبهذه الحيوية. فعندما كانوا أطفالا كانوا يشاركون في جولاتهم زبائن أكبر منهم سنا، وكان يبدو، بين التنقل عبر حانات شرب النبيذ وجماعات الرجال الذين يلبسون القلنسوات، أن الحى يحتضر، وأنه أصبح على وشك النهاية. لذا فإن تناول كوب شراب فى هذه التنقلات المسائية التى كانت تقودهم من حانات "لوس بيلايوس" إلى "لاخيتانا" ومن هذه إلى "البورو" و"بينيتو" كانت كأنها طقس يؤدى، مسحة أخيرة على نحو خاص، لعلمهم بأنه فى طور التلاشى.

ومع ذلك فقد نجا الحى، بل وأكثر، فإنه بقى بحيوية لم يكن هو نفسه يتخيلها.

أما هم فلم تكن تعنيهم هذه الأشياء التى كان يعجب بها. فالحى قد بقى، نعم ولكن على حساب كثير من التغيرات، وباختلافات كبيرة عما كان عليه فى الماضى. اختلافات فى نوع الزبائن، فى طريقة الشراب، وحتى فى طريقة الحديث. فهذه الضوضاء لم يكن لها شبيه مع حركة النشاط دون شغب.

– بالإضافة إلى ذلك – صاح لينو ضاحكا– فقد قمنا بدفن أملين.

مات أملين، قزم المجموعة، وأحيل إلى التقاعد السيد كلاوديو، الخبير فى بيع أربطة العنق المعلقة بعناية وتناسق على الشماعة مع أشياء أخرى، كانت تبدو فى ذلك الوقت قبيحة. كذلك توفى بيلينس، رئيس نادى الخجلاء. أما هؤلاء الأشخاص الذين كانوا يعطون للحى بعده الرائع وصنعته وبوهيميته فلم يبق منهم أحد.

ووسط قلقه هذا ظهرت له للحظة صورة بدت له مؤلمة. فقد تذكر ذلك السكير العجوز، ذلك النحيل، ذا الشعر الفضى المترهل، الذى كان أحيانا يحتسى معهم كأسا. فسألهم :

– ما الذى حل بهذا النحيل الكثير النفخ، ذلك السكير؟

نظروا إليه بتمعن علهم يتذكرونه، فأخذ بذراع تشولى وقال له :

– نعم، ذلك الإسكافى.

وفى صوت واحد تلفظوا جميعا باسمه :

– جوندو السامبا.

وما إن سمع الاسم حتى أرهف ذهنه شىء غامض مزق تشوشه، وبدا عقله فارغا من تلك الضمادات الخفية.

– لقد مات.

مات ميتة وقورة. ميتة جديرة بسكير المدينة الأسطورى. فيبدو أنه غلبه النوم ذات صباح على أرض ساحة ميدان الجرانو، وجاءت عربة محملة بالرمال لأعمال البناء، وأفرغت حمولتها على ذلك الذاهل، بينما كان نائما. وبعد عدة أشهر عندما اقترب العمال من إنهاء عملهم فى البناء وقرب نفاد كمية الرمال وجدوا جثته.

وبفضل الرمال التى كانت تجثم فوقه والكحول الذى كان داخل جوفه، ظل جسده محفوظًا بالكامل، لكن وزنه صار آنذاك أقل من خمسة عشر كيلوجراما.

وبينما كانوا يقصون عليه خبر تلك الميتة الفريدة، وهى نهاية كريمة لحياة فاسق، تذكر بكل صفاء الحكاية الغريبة لذلك الرجل. قال :

– كان رجلا فضوليا.

– كان خفيف الظل – أجابوه – وكم هو مؤسف كونه سكيرا.

كان هذا الرجل يمثل له غموضا ما، وانتابه شغف وولع



تجاهه لم يستطع ترك التفكير فيه. وأرجع ذلك إلى كم الشراب الذى احتساه. لغز يتوارى فى خبايا ذلك الوجود التعس.

ومن الواضح أنه عندما حلت الجمهورية، هجر زوجته وأطفاله الثلاثة، دون سابق إنذار، وسافر إلى أمريكا ومكث هناك عشرين عاما، حيث تزوج وأنجب كثيرا من الأولاد. ويحكى أن الأمور قد ساءت معه، وهجر تلك العائلة أيضا، ورجع إلى وطنه، وحاول إصلاح ما أفسده، ولكن محاولاته باءت بالفشل : فزوجته، التى عانت كثيراً من أجل دفع الأبناء إلى الأمام، كانت تحمل له ضغينة كبيرة. أما الأبناء فقد حذوا حذو الأم، وشاركوها فى موقفها هذا. وكان لعدم وجود أى مورد رزق، ولفقدان قوة الإرادة ما حمل الرجل على التسكع واللجوء إلى السكر. وحوله الهجر العائلى المتواصل إلى صورة جعلته يُستقبل فى الحانات بمزيج مفعم من الاحتقار والابتهاج معا. وفى سعى دائم للتطهر من سكره الدائم كان يروى أحداثا ووقائع من نسج الخيال ويعزو ذلك الحظ البائس إلى تصريف القدر الذى لا يقوى على فهمه.

فى إحدى أمسيات الصيف كان هو ولينو وتشولى يتناولون وجبة خفيفة من الكامخ ومرق التخليل، وذلك فى فناء بنيتو. وكان ينعكس على المبانى الداكنة ضوء ذهبى يدعو إلى بهجة، وكعنصر متواز لذلك المنظر كان هناك صراخ الأطفال الذين يلهون فى الساحة الرئيسية وفى قناة باديو. ومن خلال فتحة الباب الموجودة فى نهاية الموائد الطويلة التى كان سطحها يعكس فى شبه الظل ضوءا من بياض ذابل، رأوه يدخل الحانة، فرفع تشولى كأسه ودعاه :

– جوندو! تعال وخذ معنا كأسا.

فى كل مرة كان جوندو يجد تشولى بالحانة، كان يبدى له الاستسلام العطوف المتذلل. فقد كان يعمل بمتجر والد تشولى، وعندما استقل بعمله كإسكافى ظل يعمل لديهم. وكان يتحدث بتوتر رقيق عن الأحذية التى كان يصنعها لوالده هذا.

– عليَّ أن أُقبِّل رجلى السيدة كريستينا البيضاوين. وكم من زوج من الأحذية صنعتها هاتين اليدين. والآن لابد وأن تطأنى هذه الأحذية وتخرج أحشائى وعقلى. الآن بعد أن أصبحت فى أسوأ حال.

وظل يبكى، ويداه المدودتان ترتجفان فى هياج، وتلون وجهه باللون الأرجوانى، مما جعله شبيها بالفواجر. وفى هذا الوقت كان بعض الزبائن والنادل نفسه يبدءون فى استجوابه، ويجبرونه على اعترافات حمقاء، وغير مترابطة، مما كان يثير السرور العام.

اقترب وهو يجر رجليه، وبعد سلسلة من التوقير والتبجيل جلس على حافة المائدة. وبدا فى ذلك اليوم هادئا جدا وبدأ تشولى فى إثارته.

– هيا يا جوندو، انتعش. فهذا القيظ لا يبدو لك غريبا وأنت المعتاد على الجو الاستوائى.

نعم كان حقا هادئا. وربما لم يكن قد بدأ فى النفخ . ارتشف رشفة من النبيذ آخذا إياه بين أسنانه ولسانه كأنما يقضمه، وتكلم ببطء.

– لم أذهب قط إلى هناك. أنا لا أعلم شيئا عن هذا.

وغمز لهم تشولى بعينيه.

– يا جوندو لا تأت الآن وتقول إنك لم تقض عشرين عاما فى أمريكا، قضيتها مع أولئك الخلاسيات.

وأومأ السكير برأسه.

– لا عشرين عاما ولا عشرين دقيقة.

وفى إلحاح لاكتشاف ذلك السر الذى أدركه بوضوح فى خبايا ذاكرته، استعاد بكل دقة، بين الثرثرات غير الواضحة والدخان الكثيف بذلك المكان، صورة تلك الأمسية الدافئة والذهبية.

وضع السكير الكأس على المائدة، وبدأ يتكلم برتابة وعيناه مركزتان على ذراعيه المتشابكتين.

– لم أذهب قط إلى أمريكا. خرجت فى فجر يوم من أجل الصيد. وأخذت عدتى. كان ذلك فى يوم شديد الحرارة. قتلت حجلين وأرنبين وكنت قد ابتعدت كثيرا. وعندما أردت الرجوع فوجئت بسحابة عظيمة وبرق وصواعق ومطر غامر. بحثت عن مأوى فى المكان الوحيد الذى رأيته. كان منزلا له سقف عظيم من القش. بداخله وجدت ثلاث سيدات يقمن بأعمال تطريز. دعوننى للجلوس، ثم انشغلن بما كن يفعلن. كانت النار قوية فى الموقد وكان الجو شديد الحرارة . جلست ساكتا وأنا أسمع كل الأصوات من حولى : صوت الرعد والمطر وإبر التطريز وصلواتهن وصوت شرارات الحطب المحترق، وفجأة سمعت صفير القطار فانتفضت قائماً وأبديت تذمرا لأنه فاتنى. فقالت لى كبرى السيدات سنا: "لا تكترث! تستطيع المبيت هذه الليلة على المقعد". وبعد قليل أحضرن لى حساء وأخلدن للنوم. ولما كنت متعبا فقد غلبنى النعاس فى الحال. ودخلت فى حلم عميق. وعندما استيقظت كانت كل ذرة بجسمى تؤلمنى. وكان سكون تام وضوء رمادى خافت ينساب من أعلى، من بين قش السقف شبه المتهالك، ومن خلال ثقب كان فوقى تماما. وكان الموقد منطفئا والضباب يكسو كل المكان. حسبته فى أول الأمر دخانا ولكن سرعان ما اكتشفت أنها خيوط عنكبوت وقد بدت كضمادات أو عُصابة من كثرة الأتربة. وأول شئ تحسسته كان بندقيتى وكانت صدئة كقطعة خردة وماسورتها متآكلة. والحجلان والأرانب قد اختفت. وعندما أردت التحرك للبحث عنها أحسست بصوت كصليل شذرات، وبعثرة لعظام كثيرة على أرض ترابية، مليئة بقش متعفن. ثم أمسكت بالدثار الذى كان يغطينى فإذا به لحيتى، وصل طولها تقريبا حتى ركبتى. وعندما وقفت وتحسست ظهرى وجدت شعرى قد وصل إلى ما بعد مؤخرتى. تملكنى الذعر، وكدت أموت خوفا. وكان ما أرتديه يتمزق من كل مكان عند أى حركة. وعندما فتحت أزرار سترتى لأدخل فيها لحيتى سقطت كل الأزرار. خرجت من هذه الأطلال، وتوجهت إلى المحطة، ووصل القطار فى الوقت نفسه فصعدت دون تردد.

لم يكن بالقطار أشخاص كثيرون، لكنهم كانوا ينظرون إلىَّ



فى دهشة وذهول. بحثت عن المحصل ومددت إليه يدى بالنقود ليعطينى تذكرة، نظر إلى النقود، ثم نظر إلىّ متصفحا إياى من أخمص قدمى إلى رأسى: أعاد إلىّ النقود وأعطانى تذكرة وقادنى إلى مؤخرة العربة، ثم أشار إلى المكان الذى أجلس فيه وابتعد عنى هاربا. الكل يتجنبنى : حتى زوجتى التى كانت تبيع الحلوى مرت بجانبى بسرعة دون أن تعيرنى أى انتباه، ولاحظت أنها تتحاشى النظر إلىّ.

عندما وصلت، توجهت فى الحال إلى محل سين للحلاقة. وأخذ الناس ينظرون إلىّ من كل مكان. كان خيلين يعمل، أما الشخص الذى كان موجودا فى مكان باكو فلم أعرفه، ذلك الصبى لم يكن كذلك ممن أعرفهم. أما سين فكان يقرأ الجريدة. ناديته باسمه فنظر إلىّ بتوجس.

جلست على الكرسى وأخرجت لحيتى وشعرى من السترة. ومن خلال الواجهة كان الناس، الذين تتبعونى فى الشارع، يتأملوننى بدهشة عجيبة. فخرج إليهم سين ولوح لهم بمنديله الأبيض، كما لو كان يزجر بعض الدجاج. ثم انكب على العمل دون أن ينبس ببنت شفة. وقد كسا الشعر الأبيض رأس ذلك المسكين وكذلك كست الابتسامة المزيفة أسنانه الصناعية، والتى رسمت أخدودا على وجنتيه، مما أعطانى إحساسا بالريبة والشك.

بدأ بقص شعرى ، ومن وقت لآخر كان صبى الدكان يكنس بالمقشة ويسحب إلى الفناء ذلك الشعر الذى وصل طوله إلى متر ونصف المتر. وعندما انتهى من حلاقة الشعر بدأ فى قص اللحية. بدأ بحلاقتها من أسفل الذقن وبمقص كبير. ومع معرفتى بولعه بالحديث والثرثرة، فقد بدا جادا وهادئا، كما لو كان فى مراسم جنازة. ولم أنبس ببنت شفة : كنت شارد الذهن طول الوقت، وسين هذا ذو الشعر الأبيض والوجه العجوز أوصل حيرتى إلى الذروة. وفى النهاية أنجز المهمة، وقص ذقنى بعناية، ثم وضع الصابون عليها، وبدأ الحلاقة بالموسى. أغمضت عينى وشعرت بيديه على وجهى. عندما انتهى من عمله رفع رأسى ووضع المنشفة الساخنة على وجهى، ثم رش رأسى بالماء والعطر، وسرحنى.

نظرت إلى وجهى فى المرآة الأمامية باستغراب : كان شاحبا وكأنما أصبح نحيلا وأكبر عمرا. وعندما مرر سين المرآة الصغيرة خلف رأسى لأرى شعرى من الخلف من خلال العاكس، تلاقت نظراتى مع نظرات سين وتعرفت عيناه علىّ، فاحتضن المرآة وصاح باسمى.

توقف الكلام الرتيب للحظة وكان الظلام قد حل، خرجوا من هذا السحر وملأ له تشولى الكأس دون أن يتلفظ بكلمة.

– لا شئ عن أمريكا –أضاف السامبا وهو يتجرع الكأس برشفة واحدة– هكذا الحياة!

ابتعد محاولا المحافظة على حسن المنظر، متأثرا ربما بما أحدثه فيهم، وكانوا يتابعون ذهابه دون تعليق. ومع ذلك فمفتاح اللغز لم يظهر فى أى من جوانب ذاكرته، وكذلك النبيذ بدأ فى إفراز حموضته.

كان يريد الجلوس بمفرده لكى يتأمل بتروّ ذلك الاضطراب. ولكن ذلك لم يكن ممكنا، فبعد العشاء جابوا أماكن صاخبة عديدة، ومع ذلك لم يكن الأصدقاء القدامى معتادين على التأخر ليلا. وأخيرا استطاع إقناعهم بإنهاء تلك الأمسية. ركبوا جميعا عربة تشولى، وطلب منه أن يتركه فى لاكونديسا لأنه يريد التنزه. وبعد وداع مسهب بدأت أنوار العربة فى الابتعاد ومكث وحيدا تماما فى هذه الليلة الربيعية.

وكما كان النهر يسلك المجرى نفسه، فمن الجبال كانت تأتى رائحة الأرض البكر، ورائحة الأعشاب والمروج والأرياف، وكانت السماء صافية، والنجوم تتلألأ فى هذا النقاء الصحو.

جاب المتنزه ببطء شديد مستمعا إلى وقع أقدامه. وجلس أخيرا على مقعد خشبى بالقرب من الكشك وقذف برأسه إلى الخلف وغابت نظرته فى ظلمة أوراق الشجر.

ها هو يجلس فى المدينة، المدينة التى كان يبعد عنها من بعض ساعات، بعدا فى الزمان وفى الإحساس، وفجأة استعاد أشياء كثيرة كانت قد نسيت، كل ذلك أغرقه فى ذهول غريب. واقتناعه بأن قصة ذلك السكير كان لها معنى خاص عنده ومازالت تتحرك فى مخيلته، مع أن قلقه المُلحّ للعشاء بدأ فى الهدوء.

مما لاشك فيه أنه نام. وعندما أفاق كانت الضوضاء قد حلت مكان الهدوء، وانتفض قائما. ولا كونديسا كانت شديدة الانتعاش حيث كثير من الأمهات والخادمات يجلسن على المقاعد والأطفال من حولهن يصيحون، ويلهون بألعابهم، ومن بعيد يأتى صوت الصفارات وموسيقى الفرسان الموجودين بنهاية بابالاجيندا. وفى أول نزهته رأى مجموعة من الفضوليين ملتفين حول فقير كان ينظم بدقة على الدثار المصابيح والمسامير التى كان يأكلها فى النهاية.

نظر إلى الساعة التى أهديت إليه عند اجتيازه اختبار النقل، فقام واتجه ناحية الكشك. وعندما رآها تقترب بذلك الفستان الأصفر ذى الزهور على حافته أحس فى نفسه بلذة ومتعة. ولأنه كان يوم السبت وفى فصل الصيف وبجيبه خمسة وعشرون بزيتة، فله – إذن – كل الأمسية وما بعدها ليقضيها معها.

نبذة عن الكاتب :

خوسيه ماريو مرينو (١٩٤١–) هو أحد الروائيين الإسبان البارزين فيما يطلق عليه جيل ٦٨. وهو الجيل الذى رسم اختلافا بيّنًا فى الأدب الإسبانى. ومنذ باكورة إنتاجه – رواية "أندرس تشوس" (١٩٧٦) –فاجأ القراء بمهارته الفريدة على السرد. والسرد بالنسبة لمرينو هو فن القص، والعالم الذى يكتب فيه هو عالم الفنتازيا حيث يحاول محو الحدود الفاصلة بين العالم الواقعى والعالم الخيالى. ويتضافر عالم الأحلام والذاكرة والخيال خالقا منطقة من الحيرة والإبهام والتردد.

وقصة "أطول ليلة" تنتمى إلى مجموعته "حكايات العالم السرى" التى صدرت عام ١٩٨٢.



أنتم كلكم
الناس الطيبين، الناس الأشرار : أهل المدينة بلا رتوش

مانويل إيدالجو*
ترجمة : جيهان حامد أبو زيد

تقديم:

البواب، والجار، وسائق سيارة الأجرة، ومصمم الديكور، والشحاذ، ورجل الأعمال الشاب، وموظفة شباك التذاكر، والمطلق، وعاملة النظافة، ... كلها شخصيات من الحياة العصرية في المدينة ورصدها مانويل إيدالجو بقدرة بالغة الدقة على الملاحظة وبسخرية ممتعة، وصورها في هذا الكتاب، محاولا تشكيل لوحة كبيرة للحياة اليومية في المدينة. تتصدر الكتاب مقدمة من أربع صفحات للروائي المعروف خوان خوسيه مياس. وقد صدرت طبعته الأولى عن دار نشر بلانيتا ١٩٩٥ وهي الطبعة التي اخترنا منها أربع شخصيات لنشرها في هذا العدد.

بالعصا والكيس

عجوز إشارة المرور

لا ليس انتظار السيارات في الصف الثاني ولا أي سبب آخر. إن مشكلة المرور الحقيقية في مدريد هي النساء المسنات. يقال إنهم بصدد سن قانون للمرور في مدريد يقضي بتبادل أيام الخروج للشوارع بين السيارات ذات الأرقام الفردية وتلك ذات الأرقام الزوجية، غير أن هذا ليس بحل فحال المرور في مدريد لن تنصلح حتى يحال دون خروج جميع المسنات إلى الشوارع . وبما أن هذا لن يحدث فسوف نظل على حالنا هذه.

أمام كل معبر مشاة في مدريد هناك سيدة عجوز على وشك الإقدام على حركة متهورة. نجدها تحمل كيس بقالة في إحدى يديها وتتوكأ بيدها الأخرى على عصا تساعد ساقيها المتهالكتين. وبينما تكون الإشارة خضراء للمشاة تظل العجوز التي لا تعي الموقف -إذ إن نظرها قد تدهور هو الآخر- ساكنة في مكانها تسترق النظر إلى تلميذ وتلميذة تحاول يداهما أن تتلامسا من بين كتبهما. لا بد أن أهلها قد حاولوا منعها من الخروج من البيت ولابد أنهم واجهوها بأنها قد تقدمت في السن إلا أنها تظل تصر على الخروج لشراء الزبادي منزوع الدسم لأنها ترى أنها لو أرسلت ابنتها أو الخادمة فسوف يخدعهما البائع ويعطيهما عبوات منتهية الصلاحية. لا بد أن أهلها مقتنعون تماما بأن حافلة سوف تصدمها في يوم من الأيام، لكنها تستخدم معهم الحيلة للخروج.

نعود إلى معبر المشاة لنجدها تقدم - في توقيت رائع ، في نفس الثانية التي تتحول فيها إشارة المرور من اللون الأخضر إلى الأحمر، وفكاها يتلاعبان بخفة بالغة بطاقم أسنانها كما لو كان صناجتي فلامنكو - على عبور الطريق دون أن تعير أي انتباه لأصوات آلات التنبيه إذ إن حالة سمعها لا تساعدها هي الأخرى. وهاهي تقدم بلا تراجع على عبور الطريق دون أن تستعين بالله ولا حتى بالشيطان. وهاهي السيارات تحاول الوقوف فجأة فيصطدم ببعضها البعض وتتشابك كسلسلة. وهاهو قائد دراجة بخارية قادماً بأقصى سرعة فيلمحها ويحاول تغيير اتجاهه ليتجنبها فتنزلق الدراجة وتتحطم وهي تصطدم بحمار بائع الروبابيكيا. يتحول الشارع إلى ساحة تعمها الفوضى العارمة، لكن ماذا عن العجوز؟ هل فزعت؟ هل اعتذرت؟ هل ظلّت بلا حراك في مكانها؟ أبدا... على الإطلاق. هاهي ترفع يديها بعصاها وكيسها وتنهر كل ما يتحرك أمامها: "أيها القتلة... السفلة... المدمنون" ثم لا تلبث أن تخطو خطوتين متعثرتين وتنهال بعصاها على أقرب سيارة يتصادف وجودها بجوارها. يأتي أحدهم ويحاول الإمساك بها لإثنائها عن عزمها، إلا أنها تشعر بانتهاك آدميتها وتعتقد أن جماعة "جرابو الإرهابية" تحاول اختطافها فتدور حول نفسها كالدوامة وهي تبسط ذراعيها كالمسيح المصلوب وتروح تطوّح بهما ضاربة كل من تسوّل له نفسه الاقتراب منها. ينجح، في النهاية، أحد عساكر المرور في السيطرة عليها، لكنها تتمكن في غضون ثوان قليلة من الإفلات من قبضته وتنهال عليه ركلا ولكما أسفل بطنه فلا يملك إلا أن ينحني متوجعا. ويصاب الشارع بحالة من الهياج الشديد وتسمع فيه عبارات السباب اللاذعة ويحاول البعض محاولات يائسة للخروج من المكان. إنها فضيحة كفضيحة واترلو لحقت بالنظام ودماثة الخلق ولا تتغيّر الحال إلاّ عندما يصل ونش البلدية الكبير فيأخذ العجوز من قفل صدريتها الخلفي ويجرها على الأرض فتظهر أربطة جواربها وما لم يسبق أن ظهر. تواصل العجوز صياحها وهي تهز ساقيها البضتين: "اللعنة على ألفونسو غيراً(١) " كما لو كان لألفونسو غيراً دخل في هذا الموضوع أيضا.



ثورة المناديل الورقية

صبي المناديل

لم يختر الصبى الذى يبيع المناديل الورقية الوقوف عند إشارة المرور بمحض إرادته، فالعمل عند إشارة المرور ليس من السهولة بمكان وله أعراض مصاحبة مثل استنشاق عادم السيارات والاحتراق بقيظ الحر وتجمد الأقدام من برد يناير . كل هذه أمراض لأصحاب هذه المهنة بالإضافة إلى حالات التسمّم السليكي لعمّال مناجم السطح، هؤلاء الذين لا يملكون معولا ولا يستخرجون من عالم المرور اللامبالي هذا سوى بعض العملات البسيطة.

يقول عامة الناس عنهم: "فليبحثوا عن عمل". ولكن: أليس هذا بعمل؟ هل الوقوف مثل الديدبان فى الشارع تحت أى طقس مهما بلغت رداءته عمل أقل من التقبيل فى المكاتب أو تلوين وجوه القردة على طاولات العرض أو تدويخ العقول فى محلات ديكور؟ "كلّهم مدمنو مخدرات " هكذا يراهم الناس الطيبون. للأسف، هؤلاء الناس الطيبون الشريرون لا يرون المخدرات إلاّ عندما لا يرون أربطة عنق. يا لضحالة ما يعرفون-أو ما يحبون أن يعرفوه- عن أصحاب الياقات البيضاء الذين يتسلقون الطبقات الاجتماعية بأربطة عنق الوظائف المرموقة. ماذا يعرفون عن تشكيلات الفيتامينات والمقويات والمنشطات وغيرها من إبداعات علم الصيدلة التى يتعاطاها هؤلاء الموظفون ذوو العطور الفاخرة فى المكاتب ؟ لابد أن يعرفوا أن صبية المناديل، بمجرد إمساكهم بكيس بلاستيك فى أيديهم، يقودون ثورة حقيقية، كما كانت دعاية النظام السابق تشيد بقضاء فرانكو على الأحذية المصنوعة من الحلفة التى كان ينتعلها الإسبان عندما استبدلها بالأحذية الجلدية الكبيرة الحجم نوعا ما.

أما فى الفترة الانتقالية وخلال السنوات العشر التى حكم فيها الاشتراكيون، فقد تمكن صبية المناديل، روّاد التغيير الحقيقيون، من تحويل الشعب الإسبانى عن استخدام مناديل القماش إلى استخدام المناديل الورقية فيما يعد خطوة فعالة على طريق تحقيق ثورة تبلورت فيما بعد ألا وهى ثورة النظافة الصحية. وقد كانت النساء رائدات فى استخدام المناديل الورقية فكن يحرصن على حملها فى حقائبهن لاستخدامها فى تجفيف إفرازاتهن العارضة والفائضة، فكن يتمخطن فيها بأصابع رشيقة وسرعان ما يخفينها بما فيها فى الحقيبة، وأعتقد أنهن كن يتخلصن منها لاحقا. أما نحن الرجال، فقد تأخرنا نوعا ما فى تقبل التجديد. ظللنا نفضل المنديل القماشى الذى اعتدنا عليه، ذلك المنديل الذى تكتب على أطرافه الأحرف الأولى من أسمائنا. تلك الملاءة ذات الوجهين القادرة على امتصاص كميّات كبيرة من إفرازاتنا الأنفية. فنحن الرجال لدينا مخاط أكثر من النساء، لابد أن ذلك يعود إلى كثرة التدخين. دعك من كميّات البلغم التى نتجنب التخلص منها ببصقات سديدة على الأرض، فيكون مصيرها ذلك المنديل القماشى أو الحريرى الكثير التطريز ذو القذارة المتراكمة وحيث تتكاثر الميكروبات باستمرار وتتسبب فى أمراض للجيوب تحولها إلى مرتع للجراثيم.

لا يهمنا نحن الرجال استعمال مناديل القماش لأننا لا يتعيّن علينا غسلها، فتلك مهمة الإماء أو الزوجات أو الخادمات أو كلهن، فهن ينقعنه فى الماء حتى يزول عنه التيبّس ثم يدعكنه مرارا وتكرارا قبل أن ينشرنه ليجف، يقمن بعد ذلك بكيّه بقوّة ويثنينه عدّة مرّات. غير أن النساء سرعان ما انتبهن إلى أن المناديل الورقية تجنبهن هذا العناء الطويل شأنها فى ذلك شأن المناشف الورقية التى صرن يستخدمنها على مائدة الطعام فأصبحت تجنبهن ذلك الرسم الرخيص المدهون على القماش ببقايا الطماطم والزيت وذلك الفن التجريدى بريشة بقايا الصلصة والقهوة على نسيج المناشف التى كانت ربّات البيوت يطوينها على هيئة مثلثات فيما يشكل كل علاقة لهن بعالم الهندسة.

ازدهرت صناعة المناديل الورقية التى لم تكن لترقى فوق مستوى الأرض - لا أدرى هل المعنى واضح - بفضل جهود صبية المناديل، تلك الفئة من تجار تجزئة إشارات المرور الذين يجازفون بسواعدهم عند نوافذ السيارات. كم من آلاف المناديل تباع يوميا فى مدريد؟ لا أحد يعرف. لكنّنا جميعا نعرف بالقطع أن المنديل الورقى قد حلّ محل منديل القماش فيما يعد تغييرا فى حد ذاته جاء من خارج البرامج الانتخابية وتمت صناعته فى الشارع حيث يصنع التاريخ.

الأب والابن وصلصة "الكاتشاب"

المطلّق فى يوم الأحد

ها هو فى صحبته. يجلسان على إحدى موائد مطعم "الفيبس"(٢) يلتهمان أحد تلك الأطباق الشهية التى يقدمها المحل والتى تحوى الكثير من البيض المقلى والبطاطس المحمّرة وكميات كبيرة من صلصة "الكاتشاب" كحيلة ماكرة لسرعة ملء معدة العملاء وإيهامهم بأنهم قد أكلوا حتى الشبع. إنها معجزة الزيوت. أحدهما أب فى العقد الرابع والآخر ابن فى العقد الثانى من العمر ولا يحتاج المرء إلى فطنة كبيرة كى يعرف أن هذا الأب مطلق. لا يتحدثان كثيرا. حديثهما النادر مقتضب. هناك دائما مسافة تفصل بينهما، على الأقل المسافة الفاصلة بينهما على المائدة، بالإضافة إلى مسافة خمسة أيام افتراق، ومسافة بيتين منفصلين لكل منهما.

الأب يسأل والابن يجيب. كلاهما فاقد الحماس ويفتقران



إلى المودّة وإن كان كل منهما يحاول أن يكون عادلا دون أن يتورط فى مشاعره وتغدو المناقشات المؤجلة مستحيلة. ينفصل الأب عن الموقف من حين لآخر. ليتأمل مشية إحدى الفتيات بينما يسرح الابن ويروح يقلّب محتويات الطبق ببطء. عندما يأكل الابن مع أبيه يستشعر لذة الامتلاء بالممنوع، فكل ما تمنعه عنه أمه خلال خمسة أيام يعطيه له الأب فى يومين. فبالنسبة إلى الفتى يأتى تناول الطعام وقضاء نهاية الأسبوع مع والده تجسيداً لكل ما هو انتهاكى. إن الأب يوافق على كل شيء ولا يمنع عنه شيئا: فهو بحاجة إلى أن يكسبه إلى جانبه وأن يقضى الإجازة فى سلام معه.

ـ أتريد كعكة شيكولاتة أخرى؟ فلتكن اثنتين ومشروبا غازيا آخر. أتريد زجاجة كوكاكولا أخرى؟ ليكن ما تريد.

يعتبر هذا الموقف دليلا ملموسا على انخفاض نسبة المواليد. أب مع ابن واحد فقط لا اثنين ولا ثلاثة ولا أربعة أبناء. إن إعطاء الحياة لأربعة من الأبناء فيه ضمان بالاستقرار. عادة ما يكون الأب ذو الأربعة الأبناء أكثر كرما وتضحية ويمتلك من الفضائل ما هو ترياق للصغائر والمآسى التى تؤدى إلى الطلاق.

يبدأ الأب والابن صباحهما يوم الأحد بابتياع الجرائد ومجلات الأطفال المصوّرة من الكشك. يتوجهان بعد ذلك إلى حديقة الحيوان أو إلى مركز "لا قاجوادا" التجارى أو إلى حديقة الريتيرو(٣) للتنزه ومشاهدة معرض قصر بيلاثكيث، وها هما الآن يتناولان غداءهما فى مطعم الفيبس ويعتزمان الذهاب إلى السينما. لا يمكن للأب مغادرة المكان بجيبه ممتلئا فلابد أن يتشبث الصبى بهذا الحاكى الضخم المعروض فى الفاترينة فلا يملك الأب سوى شرائه. كما ترون فإن الطلاق ليس للفقراء. بعد السينما تحدث للأب عدّة أمور دفعة واحدة، فلا يفتأ ينظر إلى الساعة حتى يعود للنظر إليها مرة أخرى ويريد أن يوصل الصبى إلى بيت أمه بالتزام انجليزى بالموعد ويخاف من أسئلة الأم ويعدّ لها الإجابات وتجتاح جنباته رعشة خفيفة تبث السعادة فى جميع أجزاء جسمه. ويرى مارتا خطيبته وهى تنتظره فى شقته.

ـ لم يشرب كوكاكولا، أليس كذلك؟ -تسأل الأم وهى تقف وراء الباب الموارب.

ـ نعم، بالطبع.

ـ لعله لم يفرط فى أكل الشيكولاتة؟

ـ كلا طبعا.

ـ ماهذا؟ اشتريت له لعبة جديدة؟

ـ كان يريدها.

ـ أفهم هذا. هل أخذ دواءه؟ ...شعر بحرج.

ـ فى الواقع. أجل. طبعا. نعم. نعم. لابد أن أخبرك أنه لم يسعل أبدا.

ـ أحقا لم تسعل؟

... وفى هذه اللحظة يشعر الصبى برغبة مبهمة وملّحة فى السعال. وها هو الأب يعود مسرعا إلى بيته ليأخذ حماما سريعا ويتعطر ويضع كريم ما بعد الحلاقة ويتزيّن ويهرول ليلقى بنفسه بين ذراعى مارتا. سوف تعوزه القوة والخفة لمواجهة غيرة مارتا عندما تلقاه من جديد بعد أن تحولت إلى موعد ليلى وتجمد نشاطها طوال اليوم بحكم محكمة. ومن جهتها حصلت الأم التى ظهرت فى حياتها علاقة جديدة، على هدنة أحدية وقيلولة وجيزة. أمام الأب خمس جلسات مسائية ليعالج إرهاقه ويمارس دور المطلّق. أمّا الأم فليس أمامها سوى يومى السبت والأحد لالتقاط أنفاسها، فى حين لدى الصبى كل الأسبوع لكى يأسى على هذا وتلك أو لكى يتعلّم ألا يأسى على أيهما وأنه قد أن الأوان لكى يصبح رجلا.

مدريد يوم الأحد عبارة عن طرق متشابكة يسير فيها المطلّقون. طرق لا تلتقى أبدا ولا حتى بالمعجزات لأنها يوم تلتقى سوف يكون يوما بائسا.

علوم الشعر

مصفف الشعر الليوناردى

تعتبر محلات تصفيف الشعر من أكثر الأماكن تأثرا بالتقدم العلمى الذى أحرزته الإنسانية. وفى هذا المجال نجد إسبانيا فى المقدمة بلا منازع.

عندما كنت صغيرا لم يكن تصفيف الشعر يتجاوز فن التعامل بالمقص والمشط والصابون. كانوا يحملوننا ـ دون رغبتنا ـ إلى صالونات تصفيف الشعر بعد خروجنا من المدرسة فكنا نتناول على عجل شطيرة الخبز بالشيكولاتة والزبد ونذهب إلى مصفف الشعر الذى كان يبدو لنا خليطا من ممرض ومعالج المختلين وحلاق الغنم. ومن ثم كان الزملاء فى اليوم الثانى للحلاقة عندما يروننا برؤوس حليقة لامعة كما لو كنا سنلتحق بالجيش ـ وهو ما لم يعد أحد يفعله الآن ولا حتى أطفال البوسنة الذين تَقلي رؤوسهم قنابل الحرب ـ يقولون "هل جزوا شعرك؟". جاءت بعد ذلك ثورة الموسى والدهانات، وهو ما كان طريقة للمغالطة بشأن التخلف العلمى والفنى لإسبانيا المتقدمة. وعندما اعتقدنا أن التطور قد لحق بهذا المجال كانت الحقيقة أن ما جاء هو فن وتكنولوجيا وعلم بالإيجاز. مجموعة معلومات متشابكة حولت قصة الشعر إلى عمل لفنانين لهم رؤى وعلماء أفذاذ.

أصبح على مصفف الشعر أن يلم بالعديد من الأشياء، شأنه فى ذلك شأن الكيميائى أو ما شابه: تأثير الأحماض والدهون والكثافة والفيتامينات. ويقال إن علوم تصفيف الشعر سوف تدرس فى الجامعة، فى كلية علوم الشعر،

تحديدا كما لابد وأن تسمى هذه البدعة. لم لا والصحافة تدرس في الجامعة التي تشترط الدراسة لمدة خمس سنوات للحصول على شهادتها حتى دون أن يعرف الخريج كيف ينسق مقالا! عندها سوف تدرس في قاعات الجامعة دروس تبدأ من تطور تصفيف الشعر عبر تاريخ الرسم، بالإضافة إلى تطبيقات المعلوماتية في التصفيفات حيث إن للحاسوب معجزات في إتقان قصات الشعر، هذا بالإضافة إلى استخدامات الأشعة فوق البنفسجية مع أشعة الليزر والمسح الضوئي في تجنب صلع فروة الرأس والقضاء على قشر الشعر. عندما يرتفع تصفيف الشعر، عن جدارة، إلى مستوى الجامعة، سوف تناقش رسائل علمية هامة عن "تصفيفات شعر الطبقات الدينية أثناء دكتاتورية بريمو دي ريفيرا"، و"تطور قصة الشعر في أوروبا في ما بين الحربين"، و"فرط النمو في فروة الشعر"، و"استهلاك الدهون"، و"الفروق الجوهرية بين شعر الأرنب وشعر الأرنبة". فعلوم الشعر لابد وأن تكون متعددة الأنظمة والمفاهيم حتى تستمر مدة دراستها خمس سنوات. كل هذا المستقبل يمكن استشرافه من الأسعار الحالية، فمن الواضح أن قص الشعر في الماضي على يد جزار يتلاعب بالمقص بخشونة لم يعد مثل دراسة تركيبة خلاية لسيو كوري أو ليوناردو دافنشي. وإذا كانت قصة الشعر في الماضي تكلفك إحدى أذنيك فهي تكلفك الآن ثمناً أفدح. فهم الآن لا يحلقون رأسك وإنما يحلقون جيبك.

إن مصفف الشعر هو الفنان المعاصر. رجل له دراية بالعلم والتقنيات والفن والاجتماع وعلم النفس والموضة والطب. إنه شخص يكدح ويعقد المؤتمرات ويظهر في التليفزيون ويحرر المجلات ويؤلف الكتب وكل هذا لابد له من تكلفة لأن دراسة التصفيفات وتصميم الأحجام وتحليل الأنسجة وعمل أشعة على بصيلات الشعر لا يمكن أن يكون بسعر أربع ضربات مقص غير صائبة .

لقد أصاب هؤلاء المصففون عندما نجحوا في أن يجعلوا الرجال يعودون بعد سنوات إلى موضة الشعر القصير على طريقة النازيين، وعليه أجبرونا على التردد كل ثلاثة أسابيع لاستعادة رؤوسنا كما يجب وهم يجنون من ورائنا الأموال الطائلة بانتظام.

هناك رأى يرى أن جميع مصففي الشعر هم من الشواذ وأن التردد على صالونات الحلاقة هو بمثابة الاقتراب من حدود مملكة الإيدز، غير أن هذا ليس صحيحا لأسباب متعددة منها أنه لم يعد هناك حلاقون من الجنس الخشن لحلق رؤوسنا وإنما أصبحت في صالونات الحلاقة فتيات جذابات، تبدأ الواحدة منهن بغسل شعرنا بأنامل من حرير وعادة ما يداعب أذننا أحد نهديها، ومهما فعلت بالمقص، فليس أمتع من قضاء الوقت بين يديها حتى لو خرجنا من عندها كلنا وقد توّحد جنسانا.

لقد نجحت مصففات الشعر في فرض أنفسهن على الساحة أمام زملائهن الذكور كما تفوّقت الخيّاطات على الخياطين في مجالهن. لعل المعنى واضح.

إن الصالونات القديمة بمداخلها ذات الكراسي الدوّارة الحمراء والزرقاء والبيضاء أصبحت متقادمة كإحدى لوحات أنطونيو لوبيث(٤) وأصبح دخول صالونات الحلاقة بمثابة دخول معمل أو محطة نووية أو كبسولة فضاء معقدة التقنية أو أحد مراكز التحكم في وكالة ناسا، وتساوى فيها الآن قص الشعر والسفر إلى الفضاء.

الهوامش:

* مانويل إيدالجو صحفي وناقد وروائي وسيناريست إسباني. ولد عام ١٩٥٣ في مدينة بنبلونة. ويشغل حاليا وظيفة نائب رئيس تحرير جريدة" الموندو" اليومية وهو المسئول عن تحرير ملحق "ماجازين" الذي يصدر عنها. قدم عام ١٩٨٨برنامجا تليفزيونيا تحت اسم" الحقيقة العارية". وكتب سيناريو فيلم "امرأة الغير" لخوسيه فونسيكا الحائز جائزة كولون الذهبية في مهرجان ويلبة السينمائي، وفيلم "امرأة تحت المطر" لجيرار دوفيرا .

نشر حوالى ستة كتب عن السينما، بالإضافة إلى ثلاث روايات:

- "المذنب المعصوم" ١٩٨٦ – وقد تحولت إلى فيلم سينمائي.
- "أثوثينا، لاعبة التنس". ١٩٨٨.
- "عقارم". ١٩٩١ .

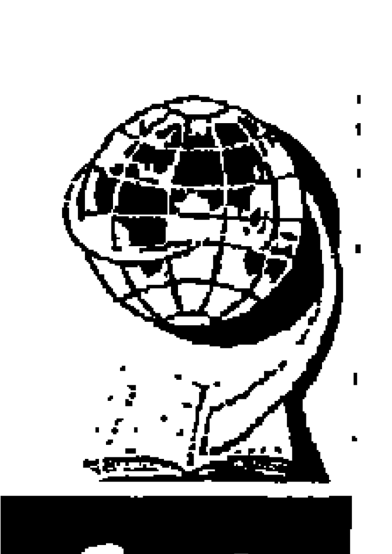
(١) نائب رئيس الحكومة الاشتراكية بإسبانيا (١٩٨٢-١٩٨٩).

(٢) سلسلة مطاعم منتشرة في إسبانيا.

(٣) حديقة عامة من معالم مدريد.

(٤) مصور إسباني من المدرسة الواقعية (١٩٣٦-).





حكاية أبجدية إسبانية مفاجئة

برناردو أتشاجا*
ترجمة : د. محمد أبو العطا

يقولون إن الرهبان، قبل الآن بثمانية قرون أو تسعة، كان عليهم أن يواجهوا جمهوراً بعيداً، عدائياً أحياناً، راغباً دائماً عن اتباع أي برهان لاهوتي أو إدانة أخلاقية، وأمام تلك العقبة والحاجة إلى تذليلها ظهرت "الحكايات الأبجدية". كان الهدف منها أن يتوزع ثقل الخطاب توزعاً جيداً وأن يقرِّب كل حرف من حروف الهجاء الكذا والعشرين كاهله الصغير ليشارك في حمل الثقل: كأن يبرهن حرف A مثلاً على وجود "النفس" alma، أو أن يرتضي حرف B الحديث عن القديس "باسيليو" Basilio، أو أن يتمكن حرف C من إيجاز ما عرضه أخواه السابقان وأن يقدم لنا "خلاصة" conclusión مبدئية. والغرض، في نهاية الأمر، أن تقوم بقية الحروف أيضاً بالشيء نفسه -ربما فيما عدا حرف E كما سنرى- وأن يصل القارئ إلى حرف Z وقد شدت انتباهه تلك الأفكار التي تبدو كأنما تتقدم قفزاً.

وعندما وصلت إحدى هذه الحكايات الأبجدية إلى يدي كنت مهيأ بالفعل لتفهم فائدة تلك الوسيلة اللغوية لأنني كنت قد أمضيت مدة طويلة من الزمن أواجه جمهوراً بعيداً، عدائياً أحياناً، راغباً دائماً عن اتباع خطى براهيني الأدبية أو السياسية الحائرة. لذا قررت، دون تردد تقريباً، أن آخذ بالمنهج وكتبت في الحال حكايات أبجدية في أدب الأطفال تبدأ بحرف A في Alice، "أليس"، ثم بالباء B في بغداد، وهكذا... ثم أنهيت حكاية أخرى بشعر "بلاس دي أوتيرو**"، وأخرى مستعيناً بالأشباح والاقتباسات الأدبية. بعد عام، بلغت الحكايات الأبجدية الى خرجت من مكتبي لكي تقرأ في أشد الأماكن تبايناً عشرين حكاية. بدأ القلق ينتاب أصدقائي. ألا أكون قد أسرفت في تطبيق المنهج؟ لا ريب في أن المنهج كان جيداً، لكن تألقه كان يستلزم الفطنة. وكان الإسراف في السفر من الـ A إلى الـ Z محفوفاً بالمخاطر، كالجرة التي تنكسر في النهاية من كثرة ذهابها إلى عين الماء.

اقتنعت بحجتهم دون أدنى مقاومة. فالشيء المثير بالفعل وكذا الشيء الأصيل حقيقة ينتهي إلى أن يكون مثيراً للضيق. يقولون إن ملكاً صاح ذات مرة: "تناول طائر الحجل كل يوم ممل!".

لذا كان لزاماً على أن أودع المنهج الذي تعلمته من رهبان العصور الوسطى وأن أعود إلى مجرى الكتابة المعتاد، بخطاه وطرائقه البلاغية التي ربما كانت بين بين لكنها أكيدة ومهدئة مثل "بعد التحية..." المألوفة في الخطابات. ومع ذلك، كنت أستشعر بعض التعاسة. وكما يحدث للمدخنين، كنت أقاوم ترك المنهج القديم تماماً. فقد كانت أسفاري كثيرة وكم قضيت الساعات بين الـ A والـ Z، أبيت الليل في حرف H في كلمة hoteles (فنادق)، أو في العراء تحت حرف P في كلمة palmeras (نخيل). ولم أعد الشخص نفسه. لم يكن بوسعي العودة إلى المناظر القديمة واستئناف حياتي السابقة كأن شيئاً لم يكن. وكانت سفراتي قد علمتني أن خلف حروف الهجاء يستتر عدد لا نهائي من الأسرار، وأن الحروف، بدل أن تكون كواهل للأحمال، لها رسالتها وحكايتها الخاصتان. ألم تكن تلك الحروف بالغة الإثارة بحيث يخفي حرف (H) un hacha (بلطة)، وحرف (V) veneno (سماً)...؟ من ناحية أخرى، ما عسانا نفعل بحكاية أبجدية تبدأ بحرف A وحيد يوجد فقط في كلمة adiós (وداعاً)؟ أو تلك التي تبدأ بـ(A) aleluya (الشكر لله)؟ أهي دائماً بهيجة؟ كلا، البتة. فأية حكاية أبجدية لا تكتمل حتى يضع حرف Z نقطة النهاية، وحتى نتأكد من أنه لا حرف G كان gozo (متعة) ولا حرف P كان pozo (بئراً).

هجرت كتابة الحكايات الأبجدية علناً، بيد أنني لم أتركها تماماً. ففي أوقات فراغي وفي ليالي الأرق أو الملل كنت أبسط الكذا والعشرين حرفاً على المنضدة وأصوغ تكوينات منها باحثاً عن حكايات، رسائل، إشارات. أحياناً كنت أعثر عليها وأحياناً أخفق في مسعاي.

والحكاية التي سأقصها عليكم الآن لم أتمكن من نسيانها بعد، وسأحاول كتابتها. حدث ذلك عندما رفعت أول حرف فعثرت بكلمة azar (صدفة).

AZAR ـ كلمة موغلة في القدم، يعود أصلها إلى الزهرة -كلمة "الزهر" Azzahr في العربية- التي كانت تظهر عادة على أحد أوجه زهر النرد. والزهرة، على عكس ما قد يبدو، إشارة نحسة، واللاعب الذي تكون الزهرة من حظه عليه أن يترك اللعب في الحال. من ثم أصبحت كلمة "الزهر" تؤدي معنى "ماهو عارض" الذي يؤدي إلى وخيم العواقب، وأضحت في النهاية رمزاً لسوء المصير، الصدفة المشؤومة. وبمرور الأعوام والقرون، انتقلت الكلمة من منضدة اللعب إلى منضدة الحياة، وفي شيء من اليسر أيضاً على اعتبار أن الأرض كانت ممهدة لذلك عن طريق استعارات تؤكد أن كليهما -لعب الزهر والحياة- يشتركان في نفس المادة. بعد ذلك -وبمرور



أعوام أخرى وقرون أخرى- اختلف شكل زهر اللعب واختفت الزهرة، لكن الكلمة، في المقابل، بقيت؛ نقول الآن: "حدث صدفة" (por azar)، عندما نشير إلى حادث وقع في الطريق، ونقصد بذلك إلى أنه لم يكن متعمداً وليس وراءه أي دافع وأنه كان محتوماً. ومع ذلك، يكفي أن ننعم في النظر لنستشعر ظل زهرة شريرة يخيم على أية مصيبة.

أيرى القارئ هذا الظل في بداية هذه الحكاية؟ ربما لا يراه بعد، فما زالت هذه اللحظة جد مبكرة. مع هذا، لو أن لهذه القصة بطلاً سوف نكشف عنه النقاب حرفاً حرفاً فهذا البطل هو الصدفة. أتذكَّر أنني رأيت عملاً مسرحياً يتوجه فيه حَبْر أعظم إلى الشخصية الرئيسية ويصرخ فيها: "إن اسمك مكتوب بحروف من نار". وأنا، بلا صراخ، بوسعي أن أقول نفس الشيء، فالحرف الذي يرمز إلى "الصدفة" حرف من نار وليس بوسع أي حرف آخر أن يفقده بريقه كنجم، نجم بعيد، شرير.

لكن الأدب لا يحيا فقط على الأبطال، والنجمة -التي هي زهرة التي هي "الصدفة"- سوف تصاحب شخوصاً آخرين ليسوا بهذا البريق. وبما أننا ليس من اللياقة أن نتحدث عمن لم نقدمهم بعد، سأقدم الآن الجانب الأكبر من هذه الشخصيات، ربما بترتيب ظهورها، وهي كالتالي: أنطونيو، جندي جمهوري، ٢٥ سنة، مولود في بلباو؛ أنا، مدرسة، ٢٤ سنة، من بلباو أيضاً؛ ألبرتو، جندي جمهوري، ٢٧ سنة، من قرية ألبيثتور (جيبوثكوا)؛ ألدو أمياني، ملازم بالقوات الإيطالية التي اشتركت في الحرب الأهلية الإسبانية، ٣٠ سنة، من مدينة أنكونا المطلة على البحر.

لكن، لننس "الصدفة" برهة ولنرفع ثاني حروف الأبجدية كي نرى أية وجهة تتوجهها قصة كل هؤلاء الناس. أنا بالفعل قد رفعت الحرف، إنه حرف (B) Bilbao، مدينة بلباو.

بلباو - كتب شاعر ألماني: "آه، بلباو، بلباو/ ما أبهى قمر بلباو". في ضوء ذلك القمر نفسه، في أوائل ١٩٣٦، أنطونيو وأنا، وهما من الشخصيات التي قدمتها الآن، كانا يتنزهان. وذلك القمر نفسه كان يطل أيضاً من القصائد التي كان هو ينقلها من مجلة أدبية محلية ليرسلها إليها فيما بعد. تقول إحدى هذه القصائد التي نظمها الشاعر "لوكشيتا":

"تسألين هل أحبك حقيقة،/ تسألين القمر الذي يتسلل إلى نافذتك/ تسهرين الليل ولا تفهمين،/ العندليب الذي يسكن بستان الورد الأبيض/ تسألين الريح في رقة/ لكنها تفضل أن تداعب شعرك/ أتعلم ذلك النجوم/ وكلها تقبلك بحب؟/ تسألين زرقة السماء/ وأمواج المحيط والعالم كله/ لكن، يا حبيبتي، إنه قلبك/ الأحرى بهذا السؤال".

كانت أنا تقف على حقيقة مشاعر أنطونيو منذ وقت طويل، لذا لم تكن في حاجة إلى كل تلك الأسئلة، لكنها كانت تقرأ القصائد -قصيدة "لوكشيتا" تلك أو قصائد أخرى - مرة ومرات، حتى ينال منها النصب، حتى تروح في الكرى، وأمامها صورة الرجل الذي كان، بلا أدنى شك، يكن لها حباً عميقاً، وفي اليوم التالي، تنتهز وقت الفسحة المدرسية لكي تراجع الموسوعات وكتب الأغاني وتجد فيها، بشيء من حسن الطالع، كلمات تتناسب جيداً وتلك التي تلقتها من أنطونيو والتي من شأنها أن تجدد، أن توضح، أن تزين الحوار الذي كانا قد بدآه لحظة تعارفهما. ثم تنقل القصيدة أو الأغنية وترسل إليه خطاباً جديداً: "أيها القمر المنير. أشرق على الليل كله/ آه، أيها القمر المنير،/ الأبيض والفضي،/ أشرق على الليل كله/ من أجل محبوبي الجميل/ أيها القمر المنير/ أشرق على الليل كله".

كانا يلتقيان كل يوم، ساعة خروج أنطونيو من عمله في مكاتب ترسانة السفن، لكن أياً منهما لم يكن يدري متى سيتلقى الرسالة وقصيدة الشعر أو الأغنية، فالرسائل كانت تجري في الخفاء سعياً وراء اللهفة والمفاجأة ولكي تضاعف من معنى نزهاتهما تحت القمر، وتجعلها أشد كثافة. شيئاً فشيئاً أخذ أنطونيو وأنا يصوغان عالمهما الخاص وينفصلان عن بقية الناس. وعندما جاء الصيف كانا حرفياً يجوبان القمر. كانا يعتبرانه خيِّراً فأسلماه زمام أمرهما.

لكن القمر، خيِّراً أم لا، ظل على حاله، كويكباً، تعوزه الحيلة كي يواجه التأثير الشرير لتلك النجمة الجبارة التي هي زهرة التي هي "الصدفة".

ففي شهر يولية وقع انقلاب عسكري واندلعت الحرب. وتمت تعبئة أنطونيو. وتوقفت النزهات. أجل، كانت ثمة خطابات لكنها، بعد أن كانت شبه يومية، أخذت تتباعد في الزمن. والزمن مرّ. مرت أربع سنوات وأنطونيو، على عكس ما حدث لآخرين كثيرين، لم يعد إلى (B) بلباو، كما انقطعت خطاباته. استأنفت أنا نزهاتها في ضوء القمر. أين أنطونيو؟

غير أننا للإجابة على هذا السؤال -الذي قد يكون بعض القراء قد سأله أيضاً- لزام علينا أن ننتبه إلى الحرف الذي نحن فيه، وأن نرى كيف يتضاءل حرف (B) هذا شيئاً فشيئاً إلى أن يصبح (B) Beanes، بيانيس، وادي بيانيس.

بيانيس - واد في إمارة أشتوريس، أخضر ككل الوديان الشديدة الخضرة التي يوحي بها الأطلنطي الأخضر، ليس له خصوصية أخرى عدا أنه يحتضن صخرة كبيرة يطلق عليها أكثر من دليل للمنطقة، نظراً إلى لونها وهيئتها، اسم "الوردة". لكن التكوين الطبيعي لوادي بيانيس -على الرغم من بهائه- ليس هو ما يزج به في هذه الحكاية الأبجدية وإنما لكونه المكان الذي دسّ فيه البطل الأول لهذه القصة -النجمة التي هي زهرة التي هي "الصدفة"- أنطونيو العاشق، نحو عام



١٩٤٠. على أن الصدفة لم تكتف بهذا وإنما هيأت لأنطونيو أن يلتقى ألبرتو وألدو أمياني. ويقول لنا ثالث حرف نرفعه من المنضدة إن الصدفة استعانت على ذلك بقوانين الحرب وبحرف C مشؤوم هو أول حروف carcel (معتقل).

معتقل- في الحقبة المذكورة، ١٩٤٠، كان بيانيس معتقلاً لبث فيه إلى ما بعد الحرب الأهلية كثير من الرجال الذين ناضلوا في الجبهة الشمالية، يعملون فى الغابات المتاخمة للوادى ويبيتون فى عنابر خشبية أقاموها بأيديهم فى الأسابيع الأولى من الأسر. وحسبما يقول لنا فى الحال الحرف الرابع، كان ذلك ثمناً لحرف D تعس وكئيب هو أول حروف كلمة derrota (هزيمة). كان أنطونيو وألبرتو وكافة رفاقهما الجمهوريين قد ذاقوا مرارة الهزيمة على يد الفرقة الإيطالية بقيادة الجنرال رواتا. كان بالطبع ثمناً فادحاً، ولكنه لم يكن الأفدح. فالشاعر الذى كان أنطونيو ينقل قصائده من المجلات الأدبية فى بلباو ليرسلها فيما بعد إلى أنا كان أدرى بذلك. فقد كتب شاعر آخر: "يرقد الجندى جثةً/ على جانب جبل أوركيولا/ قل لى أيها الراعى/ أليس هذا لوكشيتا؟/ يرقد الجندى جثةً/ على جانب جبل أوركيولا/ جبهته الحالة تشع تحت الشمس".

لكن ربما حان الوقت لنترك حرف D بكل تفاصيله كى ننتقل فى أسرع وقت إلى القصة نفسها. لذا ألجأ إلى أكثر حروف E استخداماً فى الأدب الإسبانى، حرف E فى كلمة Érase (يحكى أن...)

يُحكى أنها كانت كتيبة من نحو ثمانمائة أسير يغبطون أنفسهم لأنهم لم يلقوا مصير لوكشيتا، ويغبطون أنفسهم أيضاً -ذلك أنه لم تكن قد مرت سنون كافية منذ قابيل وهابيل- إذ وقعوا فى أيدى الإيطاليين وليس فى أيدى إخوتهم من أبناء إسبانيا الأخرى، جيرانهم القدامى، أترابهم القدامى فى المدرسة أو الحانة. يقول لى الحرف التالى إن الإيطاليين وإخوانهم كانوا جميعاً ينتمون إلى حرف fascio (F) (فاشى)، لكنهم يفهمون تطبيق الإعدام بطريقة جد مختلفة. فإخوانهم الإسبان كانوا يكثرون من عمليات الإعدام ومن الممكن أن يقودوا جميع الأسرى إلى ساحة الإعدام- إلى صخرة "الوردة"، فى هذه الحالة- لأتفه الأسباب، بسبب رهان أو بسبب إيماءة أو لكى تتحقق من جديد قصة هابيل وقابيل المشار إليها. فى المقابل، لم يكن الإيطاليون يعدمون أحداً تقريباً. نعم، كان من الأفضل ألا يضطلع بأمر الحراسة أحد من العائلة. فالجنود الإيطاليون ظرفاء وليس بينهم وبين الأسرى عداء شخصى، إضافة إلى أنهم أرحب ثقافة.

دليل على ذلك، على سماحة الإيطاليين، ما يقوله لنا الحرف التالى، حرف G من Geranios (زهر الغرنوق). كان ألدو أميانى وكذا رفاقه من الضباط الإيطاليين يسمحون للأسرى بوضع زهور الغرنوق فى شرفات عنابرهم الخشبية وكان هؤلاء يزرعونها فى علب الطعام القديمة ويتذكرون الأشعار العاطفية قبل الحرب: "زهرة شرفتك الحمراء/ كنت أراها ليل نهار/ كانت الرمز البهيج لحبنا/ لكننى فى صباح يوم أحد/ رأيتك تقطفينها وبقبلة/ تقدمينها لرجل آخر".

لفتات إنسانية كمسألة زهر الغرنوق هذه، على الأقل فى الربيع والصيف، أضفت على وادى بيانيس شيئاً من H كلمة hogar (دار). لكن يمضى الربيع والصيف وتأتى بدايات القر حين يعاود الجنود الأسرى الشعور بالانكشاف. أما بعضهم فلم يكن يغمض له جفن، كما هى حال أنطونيو. سأله ألبرتو الذى كان يشغل السرير المجاور له:

– ألا تستطيع النوم؟

– نعم، أتتذكر الأغنية التى كانوا يغنونها بينما يضعون الغرنوق فى الشرفات؟ تلك التى تتحدث عن الزهرة الحمراء رمز المحبة والتى تقطفها المحبوبة لتقدمها لآخر؟

هذا ما سأله أنطونيو بصوت مرتفع أولاً ثم بصوت خفيض، فرفاقهما كانوا نياماً. أجابه ألبرتو بإيماءة رأس، ففى قرية "ألبيثتور"، مسقط رأسه وحيث كان يعمل خبازاً، لم تكن تغنى أغان كهذه البتة. كانت غريبة عنه.

– حسناً، تتملكنى فكرة أن آنا فعلت ذات الشيء وأنها تركتنى من أجل رجل آخر.

أجابه ألبرتو بصوت خفيض جداً:

– ليس هذا معقولاً. ليست هذه شيمة النساء!

كانت معرفته بالنساء جد محدودة، وكان يشعر بالحرج لدى الحديث فى هذا الموضوع.

قال أنطونيو:

– أعلم أن هذا لم يحدث، لأن آنا تعلم أننى ما زلت حياً، ولن يكون بوسعها مطلقاً أن تهجرنى فى مثل هذه الظروف. لكننى أقول لك إننى أحياناً أكاد أجن. لابد أن أنتقل إلى معسكر يكون قريباً من بلباو. لا أريد أن أبقى عاماً آخر دون أن أراها. لا أعتقد أن فى استطاعتى تحمل ذلك.

لم يكن أنطونيو يكذب أو يبالغ، فكان هوسه بذكرى آنا قد بلغ حد أنه، قبل شهور، تمكن من الفرار من الوادى موقناً أنه سيصل سالماً إلى بلباو. وجعله تعب ثلاث ساعات من السير ليلاً يثوب إلى رشده ويقلع عن فكرة الهرب. وانتهى الأمر نهاية طيبة، بلا عواقب وخيمة، فقد كان السأم الشديد الذى يحيا به الإيطاليون حياة الحرب خير عون له، لأنهم فى بيانيس، كانوا يحصرون عدد الأسرى مرة واحدة فقط يومياً.

سأله ألبرتو وهو يعتدل قليلاً، فى سريره، ويشعل سيجارة، وكان قد بدأ التدخين فى بيانيس: "هل فكرت فى شيء محدد؟"

أجابه أنطونيو: "نعم". وتنهد وهو ينظر من النافذة الواقعة بين سريره وسرير ألبرتو. جالت بخاطره فكرة: في ظروف أخرى، كان من المحتمل أن يمسى هذا السهل "حديقة رعائية"، "أبهى مروج العالم"، ولكن كان هنالك قانون، ثابتة، تفسد كل شيء. فالحياة كانت قاسية دائماً.

قال أنطونيو في النهاية وفي شيء من الحذر: "لقد طلبت من الملازم أن يعلمني لغته". كانت العلاقة بينهم وبين الإيطاليين طيبة، إلا أن تصرفاً كهذا قد يجاوز المقبول. قال ألبرتو وهو يضع سيجارته بين شفتيه وقد حدس أفكار رفيقه: " ليس لأحد أن يقول لك شيئاً".

عاود أنطونيو التنهد. كان القمر المتسلل عبر زجاج النافذة يعيد إليه ذكرى أغنية، تلك التي كانت أنا قد أرسلتها إليه: "أيها القمر المنير/ أشرق على الليل كله...".

وأضاف بعد أن تمكن من إقصاء الأغنية عن فكره:

– ليس لدى الملازم أمياني أي مانع. يقول إن السأم ينتابه دائماً هنا.

– تبدو لي أيضاً فكرة طيبة، لو كسبت صداقته فسيكون أمر نقلك هيناً. أمياني شخص طيب!

لف الصمت الرجلين وهلة، وظل أنطونيو شاخصاً ببصره عبر النافذة صوب حلكة السهل الوادعة. أخيراً، سأل وهو يتمدد مرة أخرى في سريره:

– كيف يقال بالإيطالية: عباءة الليل؟

– ليست لدى أدنى فكرة! –أجابه ألبرتو وهو يطفئ سيجارته ويدس عقبها في ثقب بجدار العنبر.

قال أنطونيو قبل أن يحيي ألبرتو ويتهيأ للنوم.

– أعتقد أنهم يقولون: Manto de la Notte

لم يلبث أنطونيو أن صحح ذلك الخطأ وتعلم أن "عباءة" تقال بالإيطالية: mantello، وأن شهور السنة هي:

Gennaio, Febbraio,... Ottobre, Novembre,...

تقدمت حصص الإيطالية وكذا شهر Ottobre، وتوثقت العلاقة بين الملازم أمياني وأنطونيو بمرور الوقت. في نهاية إحدى الحصص قال له أنطونيو:

– وددت لو سألتك شيئاً، سيدي الملازم أمياني. لقد سمعت أن الجنرال رواتا سوف يزور معسكرنا.

ابتسم الملازم:

– نعم، إنها شائعة صحيحة، وما هو بخير نبأ في العالم. سوف يتطلب هذا منكم أن تنظفوا العنابر جيداً.

كان يحمل شهادة الليسانس في التاريخ، ويتشوف، منذ وقت طويل، ممارسة مهنته الحقيقية. كانت الحياة العسكرية تصيبه بالضجر.

– المسألة أنني في حاجة إلى نقلي من هنا. – قالها أنطونيو بلا مزيد من المقدمات. بعد ذلك بنصف الساعة كان قد قال وشرح كل شيء بل وأمّل على وعد من صديقه الذي سيتحدث إلى الجنرال ويسهل نقله إلى بلباو، كان سيأسف لذلك كثيراً، يأسف لرحيل أخ له، لكنه يتفهم الأسباب فهو أيضاً كان يتوق إلى شواطئ مدينته ومسقط رأسه.

وصل الجنرال رواتا المعسكر قبيل مساء يوم العشرين من نوفمبر، يوم قارس وردئ، غزير المطر وشديدالبرد.

قال رقيب من سرية أمياني:

– طقس وحشي، سيدي الملازم!

فأجابه أمياني:

– مثير للغثيان!

ثم اقترب من أنطونيو وهمس له:

– لا أدري هل بوسعي فعل شيء. ليس هذا يوماً مواتياً لطلب صنيع من أحد!

في تلك اللحظة، كان أسرى المعسكر مصطفين جميعهم أمام عنابرهم، وكذلك هم، كل من كانوا تحت إمرة الملازم أمياني.

– حاول، من فضلك!

أجابه أنطونيو دون أن يحرك شفتيه تقريباً وقد داخله الخوف من جراء الصمت المفاجئ الذي خيم على المعسكر لحظة وصول سيارة الجنرال رواتا، ماركة "إسبانو سويثا". في أرجاء الوادي –الأخضر ككل الوديان الشديدة الخضرة المطلة على الأطلنطي الأخضر– لم تسمع إلا الأصوات الغريبة تماماً على طقوس الزيارة: وقع المطر على خشب العنابر، لهاث خيل نقل الإمدادات.

أومأ أمياني برأسه موافقاً وذهب ليحتل مكانه، يحدوه أمل ضعيف في تحقيق مسعاه، فقد كان في حكم المؤكد، نظراً إلى رداءة الطقس، أن يرفض الجنرال رواتا دعوة العشاء الذي أعده له ضباط المعسكر، فلقد كان الجنرال نزواقة، مرهف الطباع، شاذ الأطوار، وقيل عنه إنه لا يحتمل الأكواب ذات الزجاج الغليظ. لذا فإن صالة الطعام الباردة الموحلة قد تبدو أبعد ما يكون عما يفضله.

ما إن بدأ استعراض الأسرى حتى تيقن أمياني من أن ما كان يخشاه سوف يتحقق ويزيد، فواقع الأمر أن رواتا ليس فقط لم يفكر في البقاء لتناول العشاء بل هو لم يفكر في البقاء على الإطلاق. كان يأخذ "التمام" دون أن يأمر سائقه بالتوقف ولو للحظات ثم ينتقل إلى سرية أخرى. بلع أمياني ريقه، وبعد أن جرب صوته بنحنحة، زعق:

– تمام يا سيدي الجنرال، الملازم ألدو أمياني، ثمانون أسيراً و...

كانت السيارة "الإسبانو سويثا" قد تجاوزته عندما طرأت على خاطره فكرة مباغتة. كان الجنرال رواتا من أولئك الذين يتحدثون دائماً، في لقاءاته وخطبه، عن الصداقة الإيطالية



الإسبانية والأواصر التي تربط بين الشعبين وعن اللغتين الشقيقتين ابنتي روما العظمى، لذا فإن سلوكاً كالذي سلكه أنطونيو لابد أن يقع منه موقعاً حسناً ومرضياً اعتباراً لكل ما كان يمثله. أجل، سوف يجعل الجنرال يتوقف، فلم يكن بوسعه أن يخيب رجاء صديقه. صرخ بكل قواه:

– كل ما هنالك أن أسيراً منهم يتحدث الإيطالية.

توقفت السيارة بعنف وعادت القهقرى. بعد مرور لحظات –كان الصمت المخيم فيها على السهل تاماً– أطلت صلعة الجنرال رواتا من نافذة السيارة. نبح:

– أسير يتحدث الإيطالية؟

– نعم، يا سيدى الجنرال!

عاود الجنرال النباح، كان ضفدعاً لكنه نبح:

– هو جاسوس إذن! أعدمه في الحال! في التو، أيها الملازم!

وقبل أن يتمكن أمياني من الرد، اختفت السيارة "الإسبانو سويثا" عن ناظريه حاملة معها حشرجة محركها، حاملة معها هديراً جعل يتناءى بعيداً، بعيداً، بعيداً.

مرت عدة دقائق وما بقى في الوادي إلا صوت المطر الساقط فوق العنابر الخشبية وفوق برك الماء التي تكونت بين العشب. ومع ذلك، لم يسمع صوت للخيل. فالخيل كانت صامتة تنظر إلى سرية الملازم أمياني. كذلك فعل ضباط المعسكر وجنوده كافة. بل إن بعض الأسرى عصوا أمر النظر إلى الأمام وراحوا يفتشون بأنظارهم عن ذلك الرفيق الذي يتحدث الإيطالية. أما أنطونيو فكان، من جانبه، ينظر إلى ظلمة السماء موقناً رؤية قمر لا وجود له.

تذكر: "آه، بلباو، بلباو/ ما أبهى قمر بلباو". كان قد شد خيطاً نحو آنا لكن الخيط انقطع. ذكره موقفه بنهاية أغنية شعبية كانت هي قد أرسلتها إليه: "يتمزق الحرير الناعم/ والموت هنالك يأتي:/ هيا، حبيبي،/ لقد حانت الساعة".

قال الرقيب في شيء من العصبية، مضيقاً الخناق على أمياني:

– سيدى الملازم، ليس في وسعنا الانتظار!

كان عليهم أن يسرعوا، فلقد كان الجنرال رواتا قاطعاً.

– سيكون من الأفضل أن نعدمه في الغابة، لأن إعدامه عند صخرة "الوردة" سيكون رهيباً، رهيباً.

لم يتمكن الرقيب من إتمام جملته. ابتعد متجهاً صوب العنبر حيث اجتمعت أركان حرب المعسكر. عندئذ استدار أمياني نصف دورة واتجه سريع الخطو ناحية جانب السرية الذي يقف عنده أنطونيو.

قد يقول بعض القراء: "كان هذا متوقعاً"، منتهزاً فرصة وجود حرف P أول حروف previsible (متوقع)، والذي يعقب حرف O، شهر Ottobre غير البعيد، والذي ربما حان دوره في ترتيب هذه الحكاية الأبجدية. وربما أضاف هؤلاء القراء قولهم: "إن لما قصه علينا الكاتب أسوأ أثر قد تخلفه قصة قصيرة، طبقاً لكورتاثر وآخرين. فهو يفتقر إلى عنصر المفاجأة. وهو أيضاً، ونستميحكم العذر للتكرار، ما يبدو لنا مفاجئاً في قصة يحمل عنوانها صفة "مفاجئة"، يا له من صلف!".

وأرد عليهم بقولي: Quizás (ربما!)، متحيناً بذلك فرصة انتقالنا إلى حرف Q. كما أنني سأستخدم حرف R لأضيف:

– Repase (راجع)، راجع يا سيدى ماقرأته حتى الآن، وأعمل الفكر قليلاً. وإن أذنت لي أن أقول لك ذلك مستخدماً حرف S، أنصحك بألا تكون متأكداً seguro تماماً من نهاية هذه القصة. أتريد أن تراجع ما قرأت؟ هل انتهيت من المراجعة فعلاً؟ أتتذكر ما قلناه في البداية، عندما كانت الحروف جميعها تقريباً فوق المنضدة؟ عندما قلنا إن بطل هذه الحكاية نجمة كانت زهرة كانت...

لكن، لمَ نتوقف الآن إزاء هذه الصغائر فيما لا تزال لدينا ستة حروف تنتظر أن نرفعها؛ فلنستأنف اللعب وليستمر السفر ولنر ما يقوله لنا حرفا T و U. في الواقع، إن حرف T، في هذه الحكاية الأبجدية، –وهأنذا أتوجس من أمره– حرف عائلي جداً، إنه بداية كلمة tío (عم)، أما حرف U هنا فهو أول حروف كلمة Últimas (الأخيرة).

عـم - سوف أعترف لكم بشئ. في البيت، نحن لا نقول البتة: "ألبرتو". بل نتحدث دائماً عن "العم ألبرتو".

الأخيـرة - لا تشذ هذه الحكاية الأبجدية عن غيرها. فحروفها الأربعة الأخيرة –والتي تعطينا الحل– هي: V وX وY وZ.

V - هذه الحكاية التي على وشك الانتهاء هي قصة حقيقية (verdadera)، حدثت لعائلة الكاتب، قصة "العم ألبرتو".

X - اللغز - على سبيل المثال: هل نفذ الملازم أمياني أمر الجنرال رواتا؟

الإجابة على هذا السؤال قد تبدو، إلى الآن، صعبة. وقد تعوز القارئ معلومتان أخريان ليصل إليها. فلنكشف إذن عن الاحتمالين اللذين في حوزة كاتب هذه الحكاية واللذين بوسعهما أن ييسرا لنا الحل وهما حرفا Y وZ.

Y - حرف عطف - ولم يكن الملازم يرغب في قتل صديقه. لم يكن يرغب في العودة إلى أنكونا بهذا الذنب يثقل ضميره. كان من المستحيل أن يعترف لزوجه بأنه كان له صديق وأن هذا الصديق قُتل بسبب رعونته وأمام فصيلة الإعدام التي



برأسها هو.

Z ـ النهـاية ـ ففكر فى أنه، فيما عدا أنطونيو، لم يكن فى استطاعة أى من الأسرى أن يقف جيداً على حقيقة ما دار بينه وبين الجنرال من حوار. لمَ لا ندع الأمر برمته فى يد الصدفة؟ يمكنه أن يختار أى أسير آخر بدلاً من أنطونيو ويتركه يلقى ذلك المصير العبثى، وليكن على سبيل المثال ذلك الأسير الذى يقف إلى جوار أنطونيو. هذا تحديداً ما فعله الملازم أميانى فى ذلك اليوم، العشرين من شهر نوفمبر عام ١٩٤٠.

* ولد برناردو أتشاجا فى عام ١٩٥١، فى بلدة أستياسو، بمقاطعة جيبوثكوا بإقليم الباسك الإسبانى: عمل فى مجال الاقتصاد ومدرساً للغة الباسك وكاتب سيناريو فى الإذاعة قبل أن يتفرغ للأدب تماماً فى عام ١٩٨٠.

فى عام ١٩٨٨، نشر روايته "أوباباكواك" التى كرسته روائياً ونال عنها جائزة الدولة فى الأدب لعام ١٩٨٩.

يستلهم برناردو أتشاجا كثيراً من موضوعات كتاباته من وحى المأثورات الشعبية والأساطير الشائعة بإقليم الباسك.

ويعد الكاتب من رواد الحركة الروائية الجديدة فى إسبانيا وتحظى أعماله برواج كبير.



المطـر

خورخى لويس بورخس

فجأة صفا المساء
لأن المطر الرهيف يسقط الآن
يسقط وسقط لأن المطر بلا ريب
أمر يجرى في الماضى.

من يصغ إليه يستعد
الزمن الذى كشف له فيه الفأل الطيب
عن زهرة اسمها وردة
وعن اللون الطريف للأحمر.

هذا المطر الذى يعتم الزجاج
سيبهج فى مرابض مجهولة
حبات عنب سوداء لكرمة

فى فناء غائب الآن.
والمساء المبتل يسمعنى الصوت المنشود
صوت أبى الذى يؤوب ولم يمت.



الولد الحالم

يوجين أونيل
ترجمة إدوار الخراط

مقدمة:

فى عام ١٩١٨ كتب أوجين أونيل مسرحيته القصيرة "الولد الحالم" من فصل واحد. ومُثلت لأول مرة فى آخر أكتوبر ١٩١٩، على مسرح "ممثلى بروفنستاون" فى نيويورك، ونُشرت فى ١٩٢٠ لأول مرة فى مجلة "فنون المسرح".

كان أونيل عندئذ فى بداية حياته الخلاقة، فى الثلاثين من عمره، وقد تقلّبت به أدوار الحياة، كانت طفولته الأولى وفترة فتوته قد انقضت فى طواف مستمر على المدن الأمريكية الكبرى، مع أبيه وأمه، كان أبوه ممثلاً فى فرقة جوّالة. وكانت تلك فترة لم يعرف فيها إلا المسرح والممثلين.

بعد تخرجه من برنستون، اشتغل فى عمل مكتبى ثم تزوج وطلق زوجته ثم رحل إلى هندوراس مستكشفاً باحثاً عن الذهب ثم عاد مديراً مساعداً للفرقة المسرحية التى كان يعمل بها أبوه ثم اشتغل بعدة أعمال مكتبية ثم سافر إلى بونس أيريس واستمرت هذه السنوات الخصبة بالتجارب تستكمل دورتها على أرصفة الموانى وظُهور المراكب الصغيرة فى الخلجان والبحار والأحياء الفقيرة فى المدن الكبرى والموانى ومكاتب الصحف وعمل ممثلاً أيضاً وكتب شعراً وقصصاً وشرب الخمر حتى السكر والعربدة حتى أصابه المرض الصدرى فى ١٩١٢، وقضى خمسة شهور فى مزرعة فى كونيكتيكت كانت هى نقطة التحول الحاسمة التى بدأ منها الكاتب المسرحى الكبير يتخلق وينضج، فى جو فرقة بروفنستاون المسرحية الجديدة.

كان قد كتب مسرحية "الظمأ" وسلسلة "مسرحيات البحر" القصيرة، فقد أخذ يختبر قالب المسرحية القصيرة ويطمئن عليه ويجيد صنعته. وبعد أن كتب ثلاث مسرحيات من فصل واحد فى عام ١٩١٩ لم يعد إلى هذا القالب حتى ١٩٤٠.

نحن ندخل معه فى تجربته الموجزة الفَنيّة فى "الولد الحالم" إلى غرفةٍ من الغرف الرثّة قديمة الطراز التى يعيش فيها الزنوج، معتمة فى آخر العصر، لا يتسلل إليها إلا ضوء مصباح الشارع القريب، من نافذةٍ تلعب دورها فى المسرحية، كأنها النافذة التى تفتح فى نفوس الأبطال على العالم الخارجى المتهدِّد المتربِّص قوى الانتقام.

فى هذه العتمة، عتمة آخر العصر وآخر الحياة، ترقد "مامى" فى سريرها الحديدىّ قديم الطراز يحيط بها الأثاث الذى يصاحبها فى المحطة النهائية من حياتها، أثاثٌ نعرفه فى بيوت الجدّات من الطبقة الوسطى الخفيضة، الدولاب الكبير والبوريه الذى يقوم عليه مصباح مظلم، والمغسلة التى تتجمع فوقها أدوات المرض، الإبريق وآنية الغسيل وزجاجات الدواء والملاعق وعلبة الكبريت.. وتحت ستار العتمة وبين أستار الأثاث الرثّ والسرير الزاهى مُبهرَج الألوان، كأنها كورَس صامت، كأنها شهود جامدة ترقب تطوّر الدراما. أما



الدراما فهى تأخذ فى قبضتها، فى تقلّبها المحكَم، أبطالَها الصغار: الجدة العجوز التى شقّ العمر الطويل خدوده وغضونه القاسية على وجهها... تنتهى أيامها راقدة تتململ فى آخر فصل من فصول حياتها، لا يعمر قلبها الواهن إلا نداءٌ واحد، نداءً إلى حفيدها، الولد الحالم الذى ما زالت تذكر عينيه المليئتين بأحلام طفولته، وهو فى ذراعيها. ولكنه الآن قد انفصل عنها وعن عالمها، هو فتى وطيد البنية أنيق، رئيساً على طائفة من شبّان الزنوج الصعاليك الذين يعيشون بالقوّة والمغامرة، عيناه قلقتان ضيقتان لا تثبتان على شىء، وفمه مشدوق عن تكشيرةٍ دائمة مفتوحة من التحدى والتربّص واليقظة للّعبةٍ نهائيّةٍ من الهجوم والدفاع. لعبة تدور فيها معه جدّته الملقاة على فراشها تناديه وتستبقيه، وفتاته التى تقوم بدور الرسول بينه وبين العالم، حبها له يدفعها إلى أطراف اللعبة، وهى الفتاة الفاسدة التى تُصلح فسادها بزواق كثيف وقناع مبهرّج ناصع الألوان من الثياب وتصلحه أيضاً بحّبٍ للولد الحالم وبذلٍ لكلّ ما عندها من أجله. أما الشاهد الأخير على اللعبة فهى الجارة الزنجية السمينة مدوّرة الوجه فى عامها الخمسين، تصحب الجدة فى أول المسرحية وترعى نداءها لحفيدها وتؤنس وحشة مرضها تضىء لها مصباحها وتهدهد جزعها، طيّبة القلب هى، تلك الطيبة ضحلة الغور، هى صوت الناس فى وحدةٍ لا شأن للناس بها.

ولكن ثمّ بطل آخر من أبطال المشهد القصير الموحى، بطلٌ من أبطال أونيل نعرفه على طول حياته، بطلٌ من خارج نطاق عالم الناس يتجاوز حدود مواضعات الحياة اليومية، هو فى بؤرة المسرحية، هو قَدَرٌ مفروض يقول عنه أونيل: إنه أقرب فكرة معاصرة لفكرة القَدَر، هى ما يحدث للكائنات الإنسانية نتيجة لتكوينهم، ولما هُمْ عليه، لا نتيجةٌ لما يأمرهم به، هى كيف يؤثّر المصير الإنسانى على الفرد، والأسرة، والجنس البشرى بأسره.

هذا القدر، يتخذ هنا شكل إيمانٌ ممتدّ الجذور فى الخرافة، إيمان بلعنةٌ تأتى عند ساعة الموت، لعنةٌ تعاقب الخيانة الأخيرة، خيانة الخروج عن رابطة الأُلفة الإنسانية الأخيرة، خيانة التضامن الإنسانى فى ساعة وحشة الموت.

"الولد الحالم" تنقل إلينا هذه اللمحة عن بصيرة أونيل التى تضىء فى مسرحياته الطويلة القادمة، وتنقل معها أيضاً حبوطاً يتأتى عن قدرٍ غريبٍ غير إنسانى، التضحية التى يؤديها الولد الحالم هل هى حقّقت شيئاً؟ وهل تحقّق التواصل الأخير؟ أم هى ذهبت عقيمة، ووهماً فى روح تسلم نفسها إلى ترنيمة أخرى غير إنسانية؟ تساؤل يبقى معلّقاً، ومُراً فى الفم، عندما ينسدل الستار، وهو تساؤل يثور منذ اللحظة الأولى التى تنفتح فيها أبواب الستار عن ذلك النداء الذى كأنه لن يخفت قط.

الشخصيات:

مامى سوندرز
ايب (الولد الحالم) حفيدها
سيلى آن
ايرين.

مـــامى: (فى وهن) سيلى آن (بنبرة تذمر قليل) أوقدى المصباح أرجوك (بعد وقفة وجيزة) ألست هناك يا سيلى آن؟ (لا يأتيها رد فتتنهد بعمق، وتتململ أطرافها فى غير راحة تحت ملاءات السرير. ينفتح الباب ويوصد، وهى تبكى بكاءً خفيضاً وتقف هناك ومن الواضح أنها تبذل جهداً لتكف عن انفعالها) هذه أنتِ يا سيلى آن؟

سـيلى: (صوتها فيه بحّة) أنا ولا أحد غيرى يا مامى...

مـامى: أوقدى المصباح إذن. لست أرى شيئاً...

سـيلى: لحظةً واحدة حتى أجد عود كبريت (تمسح عينيها بمنديل، ثم تذهب إلى البوريه وتتلمس ما عليه. وهى تتظاهر بأن كلّ ما يعنيها هو الشكوى والتبرم) هذه مشكلة تفوق كل شىء، كيف تختبىء هذه الأعواد الصغيرة، أعواد الكبريت. فو... ها هى ذى (يداها تتلمسان المصباح متعثرتيْن على غير هدى).

مـامى: (مستريبةً بها) لَمْ تكونى تبكين يا سيلى آن هل كنت تبكين؟

سـيلى: (هازئة) أبكى؟ أنتِ والله تخطر لك أغرب الأفكار وأنتِ راقدة هناك...

مـامى: (فى نبرة ارتياح) تصورتُ أننى سمعتك تبكين...

سـيلى: (تُشعل المصباح) لم تسمعى شيئاً فى الحق (تطفئ عود الكبريت) باركك الله ما من شىء يدعونى للبكاء. آه دعينى أسوّى لك الفراش لكى تستريحى أكثر. (ترفع العجوز برفق وتسوّى الوسائد) هكذا. والآن ألا تشعرين بأنك أحسن؟

مـامى: (بجمود وتبلُّد) ذهبت عنى قوّتى كلّها. لا أستطيع أن أرفع يداً...

سـيلى: (مبادرة متعجّلة) سوف تعود إليك قوتك كلّها. قال الطبيب لى ذلك الآن تواً عندما ذهبت إلى الباب (بذلاقة وشقشقة بالكلام) يقول إنك أقوى امرأة فى عمرك رآها فى العالم، وقال لى إنك سوف تنهضين على قدميك وتمشين رائحةً غاديةً قبل أن يمر الأسبوع (تجد عينى العجوز شاخصتين إليها مثبتتين بها فتستدير عنها مضطربة وتغيِّر موضوع الحديث فجأة). ليست الغرفة دافئة على الإطلاق، هذه هى الحقيقة...

مـامى: (تهزُّ رأسها وتقول هامسةً نصف همس) لا، يا سيلى آن. لا فائدة إلا أن تقولى لى الحق، أُحس أننى فى غاية الضعف. وأعرف أننى لن أعيش حتى آخر الليل إلا بنعمة الله وحدها..

سـيلى: (وقد كاد ذهنها يشتّ من الحزن) ليس هناك شىءٌ مما تقولين. اسكتى يا مامى.

مـامى: (كأنها لم تسمع، بصوتٍ ممطوطٍ كأنها تشدو بالشكوى) سوف أمضى سريعاً عن هذه الأرض الشريرة. يا رحمة الله على هذه الخاطئة المسكينة العجوز (بعد وقفةٍ فى قلق) كل ما أدعو الله به ألا يأخذنى إليه قبل أن أرى الحالم، الولد الحالم، مرةً أخرى، أين الولد الحالم يا سيلى آن؟ ألم ترسلى إليه بأننى مريضة كما طلبتُ منك...

سـيلى: طلبت إلى الأولاد أن يقولوا له، وقد أقسموا أنهم سوف يعثرون عليه سراعاً. أعتقد أنهم لم يعثروا عليه بعد. لا تعذّبى نفسك بالقلق. سوف يأتى الولد الحالم قبل أن يمضى وقت طويل.

مـامى: (بعد وقفة. فى وهن) هناك فى رأسى شعور كأننى أطفو هناك حيث لا أستطيع أن أرى شيئاً ولا أتذكر شيئاً ولا أتعرف على أى شخص ممن أعرف. أريد أن أرى الولد الحالم مرة أخرى قبل أن...

سـيلى: (بسرعة) لا تضيّعى قواك فى الكلام. نامى قليلاً وسوف أوقظك عندما يأتى، هل تسمعيننى؟

مـامى: (بصوتٍ خفيض) أشعر بالنعاس يغلبنى (تغمض عينيها. تمضى سيلى إلى النافذة وتزيح الستائر جانباً وتقف تنظر إلى الشارع كأنها تترصّد مجىء شخص ما. بعد لحظة يأتى صوت وقع أقدام من السلم فى الردهة يتبعها طَرْقٌ حادٌ على الباب)

سـيلى: (تستدير بسرعة عن النافذة) شْش... شِشْ... (تسرع إلى الباب وهى ترمق مامى فى قلق. يبدو أن العجوز كانت قد نامت. سيلى تفتح الباب فى حيطة، بقدر بوصة واحدة أو نحوها، وتطل منه بحذر. فإذا رأت مَن القادم حاولت أن تصفق الباب لكن دفعةً قويةً من الخارج تردّها إلى الوراء، ايرين تشقّ طريقها إلى الغرفة فى تحد. هى زنجية شابة وسيمة، مسرفة الزواق بالأحمر والأبيض تتخذ لنفسها زينةً رخيصةً مبهرَجة)

ايـرين: (بصوتٍ خشن قاس. الواضح أنها مدفوعٌ بها إلى ذروةٍ من الاهتياج العصبى) لا، لا يا سيلى آن قلت إننى آتية هنا. ولن تمنعينى أنتِ من ذلك.

سـيلى: (وقد كاد يُرتج عليها القول من السخط والاستفظاع. أنفاسها ثقيلة) أنت أيتها المرأة الفاسدة ارجعى إلى

بيت الفساد حيث جئت فهناك مكانك...

ايـريـن: (ترفع قبضتها المضمومة بثورة عارمة) لا تكلميني بهذه اللهجة أيتها الزنجية وإلا كسرت رأسك الأحمق (تنكمش سيلى متراجعةً فتخفض ايرين يدها وترمق الغرفة حواليها) أين الولد الحالم؟

سـيلى: (بازدراء) تسألينني عن ذلك؟ أين الولد الحالم؟ اسألى نفسك أنت التى ينبغى أن تعرف أين هو.

ايـريـن: فلم يأت هنا إذن؟

سـيلى: لن أخبر امرأةً مثلك ما إذا كان قد أتى أم لم يأتِ...

ايـريـن: (فى ضراعة) اخبرينى يا سيلى آن، لم يأت هنا؟ من المؤكد أنه سيأتى لأن جدته تموت، كما يقولون (تومئ إلى مامى فى خوف)

سـيلى: شش. (ثم تخفض صوتها إلى همس فى ارتياب) يقولون؟ من يقول؟

ايـريـن: (فى ارتياب أيضاً) ليس شأنك من يقول (فى ضراعة مرةً أخرى) سيلى آن يجب أن أراه الآن، هذه الدقيقة، هذه اللحظة. أنه فى مـأزق الولد الحـالم فى مـأزق، وأعرف شيئاً لابدَّ أن يعرفه، شيئاً سمعته الآن تواً...

سـيلى: (فى غير فهم) فى مأزق؟ ماذا سمعت الأن تواً؟

ايـريـن: لن أخبر أحداً سواه (مستميتة) بحق الله أخبرينى أين هو يا سيلى؟

سـيلى: لا أعرف عن ذلك أكثر مما تعرفين...

ايـريـن: (فى شراسة) أنت تكذبين يا سيلى. تكذبين لأننى رديئة...

سـيلى: يشهد الله أننى أقول لك الحق.

ايـريـن: (فى غير أمل) يجب أن أعثر عليه إذن. هنا أو هناك فى أى مكان (بخفر) ليس لك الحق ألا تثقى بى يا سيلى، عندما يتعلق الأمر بالولد الحالم. إننى لأذهب إلى الجحيم من أجل الولد الحالم.

سـيلى: (فى غضب) كُفى عن لعناتك الشريرة (ثم فى قلق) الولد الحالم، هل هو فى ورطة؟

ايـريـن: (بضحكة ازدراء) ورطة؟ يا إلهى. الأمر أسوأ من ذلك (ثم فى دهشة) ألم تسمعى بما فعل الولد الحالم الليلة الماضية يا سيلى؟

سـيلى: (فى خشية) ماذا فعل الولد الحالم؟ اخبرينى يا فتاة؟ فعل شيئاً رديئاً؟

ايـريـن: (بنفس ضحكة الازدراء) أسـوأ من ردىء ذلك الذى فعل...

سـيلى: (تنوح فى تذمر) آه يا إلهى الرحيم، كنت أعرف. كنت أعرف أن ذلك سيحدث ما دام يمضى فى أعماله تلك، مع هذه الشرذمة من الزنوج الشبّان الصعاليك، بسلوكه المتعالى المتعجرف لأنه رئيس العصابة. ينام طول النهار بدلاً من أن يشتغل. والله وحده أدرى بما يفعل فى الليل، إذ يشتبك مع بعض البيض وفى جيبه مسدس (ترمق ايرين بنظرة سخط) أما عن صاحباته من.....

ايـريـن: (بشراسة) اخرسى يا سيلى. ليس هذا من شأنك...

سـيلى: سيلى: آه... كنت أعرف أن الولد الحالم سوف يقع فى ورطة قبل أن يمر زمن طويل. هذا الصعلوك الشاب الدون الذى لا قيمة له. وها هى ذى جدته العجوز لا تعرف إلا أنه الحَمَل الصغير، أكثر الناس براءةً فى العالم (فى همس مشدود) ماذا فعل؟ هل سرق شيئاً؟

ايـريـن: (غاضبة) اذهبى للجحيم يا سيلى آن. لست من أصدقاء الولد الحالم ما دمت تتكلمين بهذا الشكل ولن أضيع معك وقتاً أجادلك فى أفكارك الحمقاء (تذهب للباب) سيلقى الولد الحالم حتفه بالتأكيد، إذا لم أعثر عليه وأخبره بسرعة.

سـيلى: (مروَّعة) يا إلهى...

ايـريـن: (قلقة) سيحاول بالتأكيد أن يأتى هنا ويرى جدته العجوز قبل أن تموت. ألا تعتقدين ذلك يا سيلى؟

سـيلى: ذلك مـا أرجـوه بحق الله. لقـد ظلّت تصلّى طول النهار...

ايـريـن: (تفتح الباب) تَرجين ذلك أيتها الزنجية الحمقاء. أقول لك إنها نهاية الولد الحالم لا رجاء هنا. أنا أعرف. لابد أن أعثر عليه وأوقفه. لو جاء هنا يا سيلى فقولى له أن يخرج بسرعة وأن يختبىء، فلا حاجة به أن يُقبض عليه... تسمعين؟ قولى له ذلك يا سيلى بحق الله. لابد أن اذهب – لأعثر عليه – هنا أو هناك. (تخرج وتترك سيلى وهى تحدق إليها فى سخط وقد أُرتج عليها القول)...

سـيلى: سيلى: (تتنفس الصعداء) أنت يا بنت الشوارع... لست أصدّق كلمةً واحدة مما تقولين.تملأين رأسى بأكاذيبك الفاسدة لكى تمنعى الولد الحالم من أن يتركك (تستيقظ مامى سندرز وتئنّ أنيناً خفيضاً (تبادر سيلى إلى جانب سريرها) يُوجعك الألم مرةً أخرى يا مامى.

مـامى: (شاردة الذهن) هذا أنتَ أيها الولد الحالم؟

سـيلى: لا يا مـامى، هذه سيلى. سوف يأتى الولد الحالم وشيكاً. هل أنت مستريحة؟.

مـامى: (كأنْ لم تسمع) هذا أنتَ أيها الولد الحالم؟

سـيلى: (تجلس فى الكرسى الهزّاز بجانب السرير وتأخذ إحدى يدى العجوز فى يديها) لا. سيأتى الولد الحالم بعد قليل...

مـامى: (بعد وقفة فجأةً) هل تذكر أمَّك التى ماتت يا بنى؟

سـيلى: (وقد التبس عليها الأمر) أمى التى ماتت؟

مـامى: ألم أسمعك تتكلم الآن تواً، أيها الولد الحالم.

سـيلى: (وقد استبد بها القلق) أشهد الله أنها لم تعد تعرفنى على الإطلاق. هذه سيلى أن تكلمك يا مامى.

مـامى: إلى من كنت تتكلم أيها الولد الحالم؟

سـيلى: (تهزّ رأسها بصوت مرتعد) لم يبقَ على النهاية وقتٌ طويل (بنبرة أعلى) تلك أنا... كنت أتحدث إلى امرأةٍ من الجيران. تقول إن الولد الحالم سوف يأتى ليراكِ

توا. أتسمعين هذا يا مامي؟ (تتنهّد العجوز لكنها لا تجيب. وقفة).

مـــامـي: (فجأةً) تذكُر أمك التي ماتت يا بنى؟ (تهتف في سورة دينية تنفجر فجأة) يرحمنا الله.

ســيـلي: (كالصدى) المجد لله (ثم تهمس إلى نفسها في صوت خافت) مسكينة... شرد ذهنها كما قال الطبيب (تنظر إلى العجوز في غير أمل. ينفتح الباب إلى اليمين خلسة ويتسلل منه الولد الحالم)

ســيـلي: (وقد سمعت صرير الباب تستدير إليه بسرعة وتُجفل) الولد الحالم.

الولد الحالم: (يضع إصبعه إلى فمه آمراً) شِشْ (ينحني ويجلس ويمسك بالباب مفتوحاً قدر نصف بوصة ويُحدّ النظر إلى الردهة في موقف الانتظار المتوتر ويده كما هو واضح تقبض على سلاحٍ في الجيب الجانبي لسترته. بعد لحظة يقتنع بأنه لم يكن مطارداً. يردّ الباب في حرص ويوصده بالمفتاح، ثم ينهض واقفاً ويسير إلى وسط الغرفة وهو يلقى بنظرة طَلْعة مروّعة إلى الجسم الممدّد في السرير. هو زنجي شابٌ وطيد البنية خفيف السمرة في عينيه نظرةٌ صلبة دائمة الحركة لا تثبت على شيء وهما تتطقان بتحدٍ خشنٍ يزدرى بكل شيء. في فمه قسوةٌ وهو فمٌ مشدود إلى الخلف عند ركن شفتيه في تكشير مشدوق. ملابسه حسنة الهندام عليه محكمة التفصيل زاهية الطراز. كَاسْكِتُ خفيفة مشدودة إلى تحت، على جانب رأسه).

ســيـلي: سيلي: (تُقبل من ناحية السرير لكى تستقبله) الحمد لله. هذا أنتَ هنا أخيراً...

الولد الحالم: (في إيماءة تحذير) كُفّى عن الكلام بصوت مرتفع. اخفضي صوتك ألا تستطيعين؟ (يرمق الباب من وراء جلسته. ثم يستأنف في سخرية وازدراء) ما أعجب أمرك يا سيلي آن. تبعثين بالناس ليبحثوا عنى في طول البلد وعرضها كأنك مجنونة. هل تريدين أن ترسلي بى إلى الكرسي الكهربائي؟ ألا تعرفين أنهم في إثرى، لما فعلتُ الليلة الماضية...؟

ســيـلي: (خائفة) سمعتُ شيئاً – ولكن – ماذا فعلت أيها الولد الحالم؟

الولد الحالم: (في محاولةٍ للظهور بمظهر الاستهتار الجسور) قضيتُ على رجل، هذا ما فعلت. رجل أبيض.

ســيـلي: (في همسٍ خائف) ماذا تعني... قضيت عليه؟

الولد الحالم: (في مباهاة) قتلته بالرصاص، هذا ما أعني. (تنكمش سيلي متراجعةً في استفظاع، فيقول ساخطاً)

هيه... أقول لك لا تنظرى إليَّ بنظراتك هذه. لم يكن ذنبى على أية حال. كان هو الذى يجرى وراء المتاعب. لم أكن أريد أن اشتبك معه بقدر ما أستطيع. لكنه قال لبعض الناس إنه سوف يقضى عليّ وإن ذلك أمر مقضيٌ به، فلم يكن أمامى خيار. كان عليّ أن أقضى عليه لأحمى حياتى نفسها (في رضاءٍ قاسٍ) وقضيتُ عليه على أتم وجهٍ صدقيني...

ســيـلي: (يدها على وجهها وهي تئنّ في ذعر أَنّةً خفيفةً) يغفر لك الله الرحيم أفعالك الشريرة. آه يا إلهي، ماذا تقول جدتك المسكينة العجوز لو سمعت بالخَبَر... وهي التى لم تعرف قط إلى أى حد بلغ بك الفساد.

الولد الحالم: (بشراسة) يا للجحيم. لعلك قلت شيئاً هل قلت لها؟

ســيـلي: أتظن أننى أريد أن أقتلها على الفور؟ ثم... لم أكن أعرف أنا نفسي – ما فعلت حتى أخبرتنى (مُفزَّعة) آه. أيها الولد الحالم، ماذا ستفعل الآن؟ كيف تهرب؟ (على وشك أن تنوح) يا إلهنا الرحيم، سوف يقبض البوليس عليك بالتأكيد.

الولد الحالم: (بوحشية) أخرسى سُدّى فمك المفتوح، عليك اللعنة (يقف متوتراً مشدود الأعصاب ينصت إلى صوتٍ يأتى من الردهة. يومىء إلى السرير بعد لحظة) هل مامى نائمة؟

ســيـلي: (على أطراف قدميها إلى السرير) يبدو أنها نائمة (تعود إليه) هذه هي حالها تنام بضع دقائق ثم تستيقظ – ثم تنام ثانية.

الولد الحالم: (بازدراء) إيه... ليس بها من ضُرّ إلا أنها عجوز. ماذا تقصدين؟ ترسلين إليّ بأنها تموت، وتحملينني على أن آتى هنا... مغامراً بحياتي، ثم أجدها نائمة (يضم قبضته مهدّداً) تراودني فكرة أن أحطم لك وجهك إذ تلعبين عليّ هذه اللعبة الحمقاء وتخدعينني (يستدير إلى الباب) ما من فائدةٍ في بقائى هنا وهم على الأرجح قادمون هنا للبحث عنى. سأخرج ما دامت توجد أمامي فرصة الهرب. الأولاد يدبرون لى كل شيء لهذا الغرض (يده على قبضة الباب) عندما تستيقظ مامي قولى لها إننى لم أستطع الانتظار هل تسمعين؟

ســيـلي: (تبادر إليه وتقبض على ذراعه في ضراعة) لا تذهب الآن أيها الولد الحالم لا تذهب الآن مباشرة. بحق الله، لا تذهب قبل أن تتكلم إليها. لو تعرف كيف كانت تنادى وتصلّى من أجلك طول النهار.

الولد الحالم: (بازدراء ولكن في شيء من تردد العزم) مامي... ليست بحاجة إليّ في شيء. أىُّ خيرٍ في بقائى وهى نائمة؟ لو أنها كانت تموت حقاً لاختلف الأمر.

ســيـلي: (في همسٍ مُعَذَّب) سوف تستيقظ بعد لحظة ثم تنادى. أيها الولد الحالم... أين الولد الحالم؟... ماذا أقول لها عندئذ؟ جدتك تموت أيها الولد الحالم. هذا محتّم كالقَدَر. ذهنها يَشِتّ منها، بل هي لم تعد تعرفني، ويقول الطبيب إنه إذا حدث ذلك معناه أنه لم يبق إلا وقتٌ قصير على النهاية. لابد أن تبقى مع جدتك حتى تتكلم إليها، أيها الولد الحالم. لابدّ أن تبقى معها، لابدّ، في لحظاتها الأخيرة على هذه الأرض وهي التى تناديك (يتردد، فتقول في يقين) اسمعْ أيها الولد الحالم. لن يواتيك أدنى نصيب من الحظ الحسن في



هذا العالم مرةً أخرى إذا تركتها الآن وسيقبض عليك البوليس بالتأكيد.

الولد الحالم: (بخوف صادر عن إيمانه بالخرافة) شش. كُفّى عن هذا الهراء يا سيلى (ثم يقول فى مباهاة) لم أكن متلهفاً أن آتى هنا، هل تفهمينني؟ وكان الأولاد جميعاً يحاولون إقناعى بألا أغامر. معنى ذلك أننى أضيّع حياتى على يدىّ ولكنى عندما سمعت أن مامى العجوز تموت وتطلب أن ترانى قلت لنفسى "أيها الولد الحالم، لابد أن تكون طيباً مع مامى العجوز مهما حدث. وإلا ما كان لك أدنى نصيب من الحظّ الحسن فى حياتك بعد ذلك، لم أكن هياباً وجئت إليكِ كذلك؟ لن يستطيع احد فى هذا العالم أن يقول إن الولد الحالم كان هياباً، مهما حدث. (فى عزم مفاجىء يسير إلى آخر السرير ويقف ينظر من عل إلى ما مامى تتسلل إلى صوته نبرةُ خوف) يا إلهى.. إنها هادئة جداً هى. لعلها قد ذهبت فى أثناء نومها كما يحدث أحياناً للعجائز اذهبى تأكدى يا سيلى، وإذا كانت نائمة فقط فأيقظيها. أريد أن أتحدث إليها بسرعة ثم أشق طريقى خارجاً من هنا. أسرعى يا سيلى آن أقول لك.

سيلى: (تنحنى بجانب السرير) مامى، الولد الحالم هنا.

مامى: (تفتح عينيها بصوت واهن، فى تهويم النعاس وذهنٍ مشتّت) الولد الحالم؟

الولد الحالم: (يسير حول السرير قدماه تحتكان بالأرض) إننى هنا يا مامى.

مامى: (عيناها مثبتتان فى بهجة مفتته مسحورة الولد الحالم) هذا أنتَ (ثم فى غير يقين) لست أحلم أو أرى أشباحاً أحالمةٌ أنا؟

الولد الحالم: (يُقبل، يأخذ يدها) لا لست شبحاً فى الحقيقة. إننى هنا، بكل تأكيد.

مامى: (تقبض على يده فى مسكة وثيقة وتجذبها إلى تحت على صدرها فى نشوة السعادة) ألم أكن أعرف أنك ستأتى؟ ألم أكن أقول: الولد الحالم لن يترك جدته العجوز تموت وحدها وهو ليس بجانبها؟ كنت أعرف أنك ستأتى (تأخذ فى الضحك بفرح، لكنها تسعل وتغوص فى سريرها فى وَهَن).

الولد الحالم: (يرتعد بالرغم منه إذ يتبين للمرة الأولى مدى الحدّ الذى ذهب إليه المرض بالعجوز - يقتسر نبرةً من الدُعابة ليهدىء من روعها) مامى! ما تلك الحماقات التى تقولين يا مامى؟ هه. ماذا تقصدين بخداعى بهذا الهراء عن الموت... تحاولين أن تمزحى معى أليس كذلك؟ ستعيشين حتى تزرعى الأزهار على قبرى سوف ترين.

مامى: مامى: (بحزن وفى ضعف شديد) إننى أعرف. أعرف. لن يطول الأمر (تنفجر فى هستيريا خفيفة مفاجئة) عليك أن تبقى هنا أيها الولد الحالم. تبقى هنا بجانبى، تبقى هنا حتى يأخذنى الرب الرحيم إلى موطنى (تتنهد) سوف تعدنى بذلك. سوف تفعل ذلك من أجل مامى المسكينة العجوز أليس كذلك؟

الولد الحالم: (فى غير راحة) نعم يا مامى سأبقى بالفعل سأبقى بالفعل.

مامى: (تغمض عينيها وهى تتنهد بارتياح - بهدوء) الحمد لله. لست خائفة بعد (تمكّن لنفسها من رقدتها فى السرير كأنما تتأهب للنوم على نحو مريح).

سيلى: (بصوت خفيض لابدّ أن أرجع البيت لحظةً أيها الولد الحالم. لم أذهب هناك طول النهار والله يدرى ماذا يحدث. سأعود إلى هنا بعد قليل.

الولد الحالم: (عيناه مثبتتان بمامى) لا بأس اذهبى إذا كنت ترين (يستدير إليها، يهمس بشىء) ولكن لا تتأخرى لا أستطيع أن أبقى هنا معرَّضاً للخطر.

سيلى: (بخوف) أعرف يا بنى. سأعود، أقسم لك (تخرج فى هدوء. يذهب الولد الحالم بسرعة إلى النافذة ويتفحص الشارع بعينيه فى حذر).

مامى: (فى غير راحة) أيها الولد الحالم (يعود إليها مسرعاً ويأخذ يدها ثانية) أحس بأغرب إحساس فى رأسى. يبدو كأن السنين كلها تتدحرج وتمضى وأننى عدت ثانية إلى البلد، إلى البيت القديم حيث ولدت أنت (وقفة قصيرة) هل تتذكر أمك يا بنى؟

الولد الحالم: لا.

مامى: كنت أصغر من أن تتذكر، فيما أعتقد. كنت طفلاً عندما وقعت وماتت كانت بنتى "سال" امرأة رائعة جداً، لو كان لى أن أقول ذلك.

الولد الحالم: (متململاً مستوفز الأعصاب) لا تتكلمى يا مامى. خيرٌ لك أن تغمضى عينيك وتستريحى

مامى: (بابتسامة مرتعشة - فى وهن) كيف بلغت بى الحال أن حفيدى يأمرنى بماذا أفعل ويترأس علىّ؟ أريد أن أتكلم. أنت تعرف أنك لم تترك لىّ فرصة كبيرة لكى أتحدث إليك هذه السنين الأخيرة.

الولد الحالم: (متبرماً فى ضيقٍ ثقيل) لم يكن عندى وقت يا مامى، ولكن أنت تعرفين أننى لم أتردد قط فى أن أعطيكِ كل ما أملك (فى صوته نبرة استعطاف) تعرفين ذلك أليس كذلك يا مامى؟

مامى: أعرف ذلك بالتأكيد. كنت ولداً طيباً أيها الولد الحالم، وإذا كان هناك شىء يجعلنى، وحده أكثر من أى شىء آخر، أُحس بأننى لعلنى فعلت خيراً فى عينى الله فهو أننى ربيتك منذ كنت طفلاً.

الولد الحالم: (يخلّص زوره بخشونة) لا تتكلمى كثيراً يا مامى.

مامى: (متذمرة) بل لابد أن أتكلم يا بنى. تأتى علىّ أحيانٌ، عندما أفكر هنا وأنا فى السرير فيما سيحدث لى، فيما سيأتينى قبل أن أعرف، تقريباً كاللص فى الليل، وعندئذ ينتابنى الخوف. ولكنى عندما أتحدث إليك لا أشعر بأننى خوف.

الولد الحالم: (فى تحدٍ) ليس هناك ما تخافين منه عندما يكون الولد

الحالم هنا.

مـــــامى: (بعد وقفة قصيرة بخفوت) هناك فى أذنى غناءً طول الوقت. (تستأثر بها سورة دينية مفاجئة) لعلها ترانيم الملائكة المباركين أسمعها من فوق (فى خيال) الحمد لله، الحمد لله. ارحمْ هذه الخاطئة المسكينة العجوز...

الولد الحالم: (وهو يرمق الباب فى غير راحة) شش، مامى لا تصرخى هذه الصرخات العالية.

مـــــامى: مامى: الصورة تخطف أمام عينى كالخيط فى ماكينة الخياطة. كأن حياتى كلها تطير راجعة إلىّ مرةً واحدة. (بابتسامة تومض مهتزة - فى وهن) هل تعرف كيف أصبح لك هذا اللقب الذى يناديك الجميع به "الولد الحالم"؟ هل قلت لك ذلك قط من قبل؟

الولد الحالم: (من الواضح أنه يكذب) لا يا مامى.

مـــــامى: كان ذلك فى صباح ذات يوم، قبل أن نأتى للشمال، أنا وأمك - كنت طفلاً على الذراعين عندئذ.

الولد الحالم: (يسمع صوتاً من الردهة) شش مامى بحق الله لا تتكلمى. لحظة. أسمع شيئاً (يحدّق إلى الباب، وقد صلُب وجهه، تنفس بوحشية، ويصيخ السمع).

مـــــامى: مامى: (فى نبرة خوف) ماذا حدث يا بنى؟

الولد الحالم: شش هناك من يأتى (وقع أقدام من سلّم الردهة. يهب الولد الحالم على قدميه) دعى يدى أمامى، لحظة واحدة فقط. سأعود إليك تواً. (خطوات على السلم وهى تئن. يجذب الولد الحالم مسدساً أتوماتيكياً من جيب سترته ويسير على أطراف قدميه بسرعة إلى الباب وإذ هو فى ذلك تأتى طرقة عنيفة حادة. يقف وهو يصغى عند شق الباب لحظة، ثم يدير المفتاح فيه بلا صوت فيفتح قفله. ثم يقعى قريباً من الأرض بجانب الباب بحيث يوارب الباب، عندما ينفتح عن مرأى كل من يدخل. طرقة أخرى، أعلى على الباب).

مـــــامى: (تئن) ما هذا... أيها الولد الحالم؟ أين أنت؟

الولد الحالم: شش (ثم يكتم صـــوته وهو ينادى) ادخل (يرفع المسدس فى سده يدفع الباب فينفتح وتدخل ايرين، عيناها تدوران بجنون حول الغرفة. صدرها يعلو ويهبط كأنما كانت تجرى وهى ترتجف من الانفعال والهلع).

ايــــريــــن: (دون أن تراه تنادى متسائلة) الولد الحالم؟

الولد الحالم: (يغلق الباب ويوصده بالمفتاح - بنبرة التجهُّم والعدوان) اقفلى فمك بالمفتاح واخرسى يا فتاة، وإلا أغلقته لك بقبضتى. تريدين أن يعرف الحى كله أين أنا؟

ايــــريــــن: (فى هستيريا بالفرح تحاول أن تضع ذراعيها حوله) الحمد لله، وجدتك أخيراً.

الولد الحالم: الولد الحالم: (يدفعها عنه بخشونة) دعينى لماذا جئت هنا على إثرى؟ أليس لديك من العقل فى رأسك الغبى ما يجعلك تفهمين أن المخبرين سوف يتبعونك عندما يعرفون أنك فتاتى؟ هل أنتِ متلهفة أن يُقبض علىّ وأن يُرسل بى إلى الكرسى الكهربائى؟

ايــــريــــن: (مروَّعة) لا، لا.

الولد الحالم: (بوحشية) تراودنى فكرة أن أعطيك ضربة لن تنسيها (يرد قبضته).

ايــــريــــن: (تتراجع منكمشة) تضربنى الآن. دعنى أشرح لك، هذا كل شىء.

مـــــامى: (فى نهنهةٍ خائفة) أيها الولد الحالم تعال هنا إلىّ. أين أنت؟ أنا خائفة.

الولد الحالم: (فى همسٍ شرس إلى ايرين) كُفّى عن هذا الهذيان وإلا سويت أمرك (يبادر إلى العجوز ويربت يدها) أنا هنا يا مامى.

مـــــامى: من هذا الذى تتكلم إليه؟

الولد الحالم: هذه إحدى صديقات سيلى آن، لا غير تسأل أين هى. سأكلمها قليلاً أيضاً. هل تنامين يا مامى؟ (يذهب إلى ايرين)

مـــــامى: (فى ضعف) لا تتركنى أيها الولد الحالم.

الولد الحالم: أنا معك (بشراسة إلى ايرين) أخرجى بحق الجحيم من هنا، ايرين أتسمعين؟ أسرعى. ليس هذا بالمكان الذى يليق بأمثالك ومامى تموت.

ايــــريــــن: ترمق السرير باستفظاع مروَّع هل هى تموت فعلاً؟

الولد الحالم: الولد الحالم: شش انها تموت، أقول لك... ولابد أن أمكث معها قليلاً - ولا وقت عندى أضيعه معك. أخرجى الآن. اخرجى من هنا قبل أن أضربك فأُسكت صوتك، هل تفهمينى؟

ايــــريــــن: ايرين: انتظر لحظة بحق الله. لابد أن أخبرك بشىء ما...

الولد الحالم: لا أريد أن أسمع كلامك الغبى (يدفعها نحو الباب) أخرجى من هنا، هل تسمعينى؟

ايــــريــــن: سأذهب. سأذهب بسرعة - بمجرد أن أقول ما عندى. اسمع أيها الولد الحالم. جئت أقول لك عن البوليس.

الولد الحالم: (بسرعة) لماذا لم تقولى ذلك من قبل؟ ماذا تعرفين؟

ايــــريــــن: ايرين: قبل أن آتى هنا لأبحث عنك أول مرة، أرسلتنى المدام إلى محل "مورفى" لآتيها بزجاجة لبن دخلت من الباب الجانبى وقبل أن أدق الجرس سمعت أحداً ينطق باسمك فوقفت وأصغيت كانوا ثلاثة أو أربعة رجال فى الغرفة الخلفية. لم يسمعونى أفتح الباب الخارجى ولم يكن باستطاعتهم أن يرونى. كان الذى يتكلم هو ستيفان الكبير من المكتب الرئيسى. كان يتكلم عن القتل الذى فعلت الليلة الماضية وكان يقول للآخرين إنه سمع أن العجوز مريضة جداً وإنهم إذا لم يجدوك فى أى من الأماكن الأخرى فعليهم أن ينتظروك هنا! يتوقعون أن تأتى هنا لتودّع مامى قبل أن تهرب.

الولد الحالم: الأمر على ما يرام إذن. لم يأتوا بعد. قال لى تويسته سميث أن الجو أمان قبل أن آتى هنا.

ايــــريــــن: كان ذلك عندئذ. ليس الآن.

الولد الحالم: (منفعلاً) ماذا تعنين يا فتاة؟

ايـــريـــن: كنت قادمة من الطريق الأمامي عندما رأيت شخصاً يختبيء في مدخل البيت الذي يقع أمامنا على الجانب الآخر من الشارع. أخذت أنظر إليه وأدقق النظر وعندما تفحصته وجدت أنه من البوليس. أيها الولد الحالم، إنه من البوليس، بالتأكيد في ملابسه المدنية يرقب باب هذا البيت كالقط.

الولد الحالم: (يذهب إلى النافذة، ويقعي، متلصصاً إلى الجانب المظلم ويُجِدّ النظر إلى الخارج. نظرة واحدة ثم يعود مسرعاً إلى ايرين) هذا صحيح يا فتاة إنه ميكي. أعرفه ولو كان في الظلام... ينتظرون. فهم لا يعرفون حتى الآن إذن أنني هنا. مؤكَّد.

ايـــريـــن: ولكنهم سيعرفون بعد قليل.

الولد الحالم: ألم يفهم انك قادمة هنا؟

ايـــريـــن: تسكعتُ قليلاً ثم تسللت من الطريق الخلفي خلال الفناء. ليس هناك أحد منهم بعد (ترفع صوتها مهتاجة) لكنهم سيكونون هناك سريعاً ولابد أنهم سيعرفون ذلك الباب الخلفي. ليس لديك وقت تضيعه أيها الولد الحالم تعالَ معي الآن. ارجعي إلى حيث تكون في أمان. لو أنك بقيت هنا فالكرسي الكهربائي ينتظرك بالتأكيد سيأخذونك كالفأر في مصيدة) إذ يتردد الولد الحالم) بحق الله أيها الولد الحالم اصْحَ لنفسك.

الولد الحالم: (في غير يقين) لا أستطيع الذهاب ومامي وحدها هنا. وإلا أصبح حظي عاثراً طيلة حياتي... لو أنني فعلت.

ايـــريـــن: ايرين: (بشراسة) وماذا تجني مامي من أن يقبض عليك وأن يرسل بك إلى الكرسي الكهربائي؟ هل جننت جنوناً مطبقاً؟ تعالَ معي، أقول لك!

الولد الحالم: (وقد أوشك أن يقتنع - متردداً) لابد أن أكلمها. انتظري لحظة.

ايـــريـــن: (تعتصر يديها) ليس هذا وقت أن تلف وتدور حولها.

الولد الحالم: (بخشونة) اسكتي (يومىء إليها أن تبقى حيث هي، ويذهب إلى السرير. بصوتٍ خفيض) مامي.

مـــــامـي: (في غاشية) هذا أنت أيها الولد الحالم؟ (تحاول النهوض)

الولد الحالم: سوف أتركك، لحظةً واحدة فقط يا مامي. سأرسل في طلب سيلي أن...

مـــــامـي: (في يقظةٍ كاملة - بعد لحظة واحدة - بقلقٍ حاد) لا تفعل. لا تتحرك خطوةً واحدةً من هنا وإلا ندمت، أيها الولد الحالم.

الولد الحالم: (في خشيةٍ وخوف) بل لابد أن أمضي، أقول لك سأعود.

مـــــامـي: (بحزنٍ مخبول) آه يا ربي... وأنا آخذ آخر الأنفاس في هذا الجسد العجوز المسكين - (بخبال) يرحمنا الله... يرحمنا الله برحمته.

الولد الحالم: (في جزع) كفى عن هذا الضجيج مامي سوف تأتين بهم جميعاً على رأسي (يندفع ويقف بجانب النافذة ليحدق إلى الخارج - بلهجة ارتياح) لم يسمع شيئاً. ما زال هناك.

ايـــريـــن: (في ضراعة) تعالَ أيها الولد الحالم (تئن مامي من الألم)

الولد الحالم: (مبادراً إلى السرير) ماذا هناك، مالك يا مامي؟

ايـــريـــن: (تخبط بقدمها) بحق الله أيها الولد الحالم.

مـــــامـي: يرحمنا الله (تئن) أعطني يدك يا بني. لن تتركني الآن أيها الولد الحالم. لن تتركني، أليس كذلك؟ لن تزعجكم جدتك العجوز طويلاً. أنت تعرف. وعدتني أيها الولد الحالم. وعدت بقسم مقدس أنك ستبقى معي حتى النهاية (وعليها مظهر النبوءة المتهددة الرهيبة - ببطء) لو أنك تركتني الآن، فلن يكون لك أدنى نصيب من الحظ حياً هذا ما أقوله لك.

الولد الحالم: (خائفاً - بضراعة) لا تقولي ذلك يا مامي.

ايـــريـــن: تعال أيها الولد الحالم.

الولد الحالم: (ببطء) لا أستطيع (في نبرةٍ ملؤها الروع) ألا تسمعين اللعنة التي تُنزلها بي لو خرجتُ؟

مـــــامـي: (صوتها يرتجف بالدموع الواهنة) لا تذهب يا بني.

الولد الحالم: (متعجلاً) لن أبرح هذه الغرفة أقسم لك (تتنهد العجوز وقد أراحتها النهائيةُ في نبرةِ صوته وتغمض عينيها. الولد الحالم يمرر يده عليها، ويذهب إلى ايرين في هدوء غريب) انتهت اللعبة يا فتاة يحسن بكِ أن تذهبي طالما كان في ذهابك خير.

ايـــريـــن: (مرتاعة) هل ستبقى؟

الولد الحالم: لابد من البقاء يا فتاة. لن أمضي ضدها وهي تموت.

ايـــريـــن: (بلهجةٍ تدعو الهلع) لكنهم سينالونك بالتأكيد.

الولد الحالم: (يضربِ على المسدس في جيبه بحركة لها دلالتها) وستكون مهمة صعبة. سأنال بعضهم أولاً (بعزمٍ قاتم) لن ينالوا هذا الفَرْخ حياً بحق الرب يسوع لا بالله ليس الولد الحالم، لا

ايـــريـــن: (لا حول لها) آه يا ربي آه يا ربي (تذهب إلى النافذة - مع صرخةٍ قصيرة) إنه يتحدث مع شخصٍ ما هناك. اثنان منهم (يُسرع الولد الحالم إلى جانبها)

الولد الحالم: أعرفه - هذا الآخر. إنه سيلفان الكبير. (يدفعها بعيداً بخشونة) ابعدي عن هذا كله. سوف يرونك (يدفعها نحو الباب) لن ينتظروا تحت هناك طويلاً سوف يصعدون هنا بعد قليل (كأنما يدعو الله وهو يرمق السرير) أرجو أن تموت قبل ذلك، وحق المسيح هذا ما أرجوه.

ايـــريـــن: (كأن ليس في وسعها أن تصدق) فلن تحاول أن تنقذ نفسك طالما كان الوقت لك متاحاً؟ (بتضرُّع) أوه... أيها الولد الحالم مازلت تستطيع.

الولد الحالم: انتهت، قلت لك (في قدريةٍ قاتمة) وأظن أنها كانت لابد أن تنتهي. نعم يا سيدتي. كانوا سينالونني في المدى الطويل، على أي حال - وبعد لعنتها سيكون الحظ ضدي (مفاجيء) اخرجي من هنا أنتِ يا ايرين. لا

تريدين أن تكونى هدفاً للرصاص أنتِ أيضاً، أليس كذلك؟ ليس لذلك من معنى.

ايـــريـــن: (بشراسة) بل أنا باقية أيضاً، هنا معك.

الولد الحالم: لا لست باقية. لا أريد من هذا السخفِ شيئاً. لا شأن لكِ أنتِ بهذه الورطة.

ايـــريـــن: بل لى شأن. أى شأنٍ لى؟ ألست رجلى؟

الولد الحالم: (لا يختلف الأمر. هذا لا أريد أن أدفع بك فى متاعب أكثر مما لديك. كفانى ما أنا فيه. (يدفعها نحو الباب) اذهبى بينما تستطيعين أقول لك.

ايـــريـــن: (تقاومه) لا أيها الولد الحالم، ما يهمنى أن يقتلونى؟ سوف أبقى إلى جانبك.

الولد الحالم: (يدفعها مرة أخرى) لا، لن تبقى يا فتاة (يفتح قفل الباب – بلا هوادة) اخرجي.

ايـــريـــن: ايرين: (فى هستيريا) لن تستطيع أن تدفعنى بهذه السرعة. إننى باقية.

الولد الحالم: (بقناعة) لم يبق لى إلا شيء واحد إذن (يضربها على جانب وجهها بكل قوته فيدفعها إلى الحائط حيث تترنح كأنها توشك أن تقع. ثم يفتح الباب ويقبض على ذراعيها من خَلْف) أخرجي يا فتاة.

ايـــريـــن: ايرين: (تئن) أيها الولد الحالم، أيها الولد الحالم دعنى أبقى معك (يدفعها إلى الردهة ويُبقيها هناك على طول ذراعيه) بحق الله أيها الولد الحالم.

مـــــامـى: (تتنهد) أيها الولد الحالم، إننى خائفة.

ايـــريـــن: (من الردهة) سوف أبقى هنا على الباب. خيرٌ لك أن تتركنى أدخل.

الولد الحالم: (مقطباً) لا تفعلى ذلك يا رينى (تخطر له فكرة مفاجئة) بل اجرِى واذهبى للجماعة قولى لهم ماذا يحدث. فلعلهم يخرجوننى من هذا المأزق أتسمعين؟

ايـــريـــن: (فى أملٍ وتلهُّف) أتعتقد أنهم يستطيعون؟

الولد الحالم: من يدرى؟ اسرعى، من الفناء الخلفى، تذكرى لا تمكنيهم من القبض عليك الآن.

ايـــريـــن: (فى لهفٍ) اننى ذاهبة. سوف آتى بهم.

الولد الحالم: (يقف مصغياً إلى وقع أقدامها المتباعدة – ثم يغلق الباب ويوصده بالمفتاح – ويقول لنفسه فى لهجةٍ قاتمة) ما من فائدة. لن يجسروا على شيء. ولكن كان علىَّ أن أُبعدها بأى شكل.

مـــــامـى: (تئن) أيها الولد الحالم.

الولد الحالم: ها أنا.. إننى هنا. لحظة واحدة (يذهب إلى النافذة).

مـــــامـى: (فى وهن) أُحس كأن النهاية قادمة... آه يا رب... يا رب.

الولد الحالم: (غائب الذهن) نعم يا مامى (لنفسه بصوتٍ عالٍ) إنهم يتسللون عبر الشارع وهناك آخرهم. ثم ثلاثة إذن (يجيل بصره فى الغرفة بسرعة وإذ هو فى ذلك تأخذ العجوز فى الغناء بصوت ثاقب لنفسها)

الولد الحالم: كفى هذه الضجة يا مامى. كفى هذه الضجة.

مـــــامـى: (ذهنها شارد)... كيف تأتىَّ لك أن اكتسبت هذا اللقب...؟ الولد الحالم.

الولد الحالم: نعم يا مامى (يضع المصباح على الأرض إلى الخلف من الباب ويخفض فتيلته ثم يحمل "البوريه" ويسنده بإزاء الباب يُحصِّنه به).

مـــــامـى: (تهذى وهو يفعل ذلك – فى غاية الوهن) هل تعرف؟ أنا أعطيتك هذا الاسم عندما كنت طفلاً فى ذراعى.

الولد الحالم: نعم يا مامى.

مـــــامـى: هناك، بجانب الخليج... تحت الصفصافة العجوز... حيث كنت آخذك كثيراً وعيناك الكبيرتان تطاردان أشعة الشمس وهى ترتعش بين الأعشاب... هناك على الماء.

الولد الحالم: (يخرج المسدس من جيبه ويضعه على "البوريه") لن ينالوا الولد الحالم حياً... لن ينالوه ليدفعوا به إلى الكرسى الكهربائى... بحق الرب يسوع.

مـــــامـى: وكنت دائماً تتطلع... وتنظر، وتفكر لنفسك... وعيناك الكبيرتان تحلمان وتحلمان. ذلك عندما أعطيتك هذا اللقب... الولد الحالم... الولد الحالم.

الولد الحالم: نعم يا مامى (يصغى عند شق الباب، فى همسٍ مشدود) لست أسمعهم. لكنهم يأتون يتسللون على السلالم، أعرف ذلك.

مـــــامـى: (بخفوت) أين أنت أيها الولد الحالم؟ لست أستطيع بالكاد... أن أتنفس... بعد... أوه، يا رب، رحمتك.

الولد الحالم: (يذهب إلى السرير) أنا هنا يا مامى.

مـــــامـى: (تتكلم فى مشقة) أنتَ... بارع... يا بنى... هل... أوه يا رب.

الولد الحالم: لحظة واحدة يا مامى (يذهب فيأتى بمسدسه ويعود)

مـــــامـى: أعطنى... يدك يا بنى (يعطيها الولد الحالم يده اليسرى والمسدس فى يمناه. يحدق إلى الباب متوفزَ الأعصاب) واركع... صلِّ من أجلى (يركع الولد الحالم على إحدى ركبتيه بجانب السرير (صوت من الردهة كأن أحداً قد تعثر فى خُطاه على السلم... ثم صمت... يُجفل الولد الحالم ويرفع مسدسه يكاد يصوبه نحو الباب. تئن مامى فى وهن) أنا أموت يا بنى إنها النهاية صلِّ من أجلى... بصوتٍ مرتفعٍ... حتى أسمع... آه يا رب (تشهق، تلتقط نَفَسها)

الولد الحالم: (مشرَّد الذهن لم يسمع كلمةً مما قالت) نعم يا مامى (بصوتٍ مرتفع لنفسه بعزمٍ جهمٍ عنيد كأنه يقسم قسماً) لن ينالوا الولد الحالم. لن ينالوه حياً بحق الرب يسوع، لا بالله.

مـــــامـى: (بتعثر) نعم هكذا... صلِّ للرب يسوع... الرب يسوع (خطوة واضحة على السلم. صوت المسدس) الرب يسوع... الرب يسوع.

(ستار)



رجل فى صندوق

وندى واسرستاين
ترجمة: د. كرمة سامى

مقدمة:

وندى واسرستاين كاتبة أمريكية[1] ولدت فى حى بروكلين بنيويورك عام ١٩٥٠. لا تحب أن تصنف ككاتبة نسائية إلا من منطلق اهتمامها باستخدام المرأة للغة فى التعبير عن مشاعرها وتحديد علاقاتها. تكتب فى مسرحياتها كوميديا الموقف التى ماتلبث ان تتحول الى قناع يخفى وراءه تلك التراجيديات الصغيرة التى تزخر بها الحياة.

هذه المسرحية معالجة درامية لقصة قصيرة كتبها أنطون تشيكوف عام ١٨٩٨، ترجمها إلى العربية د. أبو بكر يوسف بعنوان "الرجل المعلّب" ونشرت فى سلسلة **أنطون تشيكوف: مؤلفات مختارة** المجلد الثالث (موسكو: دار التقدم، ١٩٨٢). تطرح القصة من خلال عدة شخصيات يتسامرون فى أقصى طرف قرية ميرونوسيتسكويه ويسترجعون حكايا الماضى ومنها قصة زواج لم يتم بين مدرس اللغة اليونانية المتزمت بيليكوف والفتاة الأوكرانية فارنكا، شقيقة كوفالنكو ميخائيل، مدرس التاريخ والجغرافيا، التى يصفها تشيكوف بأنها "لم تكن فتاة بل قطعة حلوى" (**مؤلفات مختارة** ٢٤٨). يحكى المتسامرون عن تنافر طباعهما مثل إقبالها على الحياة ومرحها وإنغلاقه وتزمته حتى كانت الطامة الكبرى التى قضت على مشروع الزواج عندما رآها بيليكوف تركب الدراجة ففسخ الخطبة ومات بعدها بشهر كمدا. يكمن سحر تشيكوف ككاتب قصة قصيرة فى تصويره للشخصيات على تباين طباعها وعلاقاتها المكثفة والمتشابكة، وتقديمه لسياق القصة على مستويين أحدهما ظاهرى مباشر من خلال الرجال المتسامرين والمستوى الثانى ضمنى متخيل يتعلق بالمدرس وخطيبته. لذا فنحن نكاد نقترب من الشخصيات الرئيسية -المدرس وخطيبته- ولكن من خلال الرواة الذين هم بمثابة غلالة رقيقة تحول بيننا وبين الشخصيتين الرئيسيتين فلا نراهما إلا من خلال الرواة وما يسمحون لنا بمعرفته.

لذلك تتضح أهمية هذه المسرحية القصيرة التى كتبتها وندى واسرستاين لينجلى من خلالها تميز الفن الدرامى وقدرته على الولوج إلى أعماق الموقف الإنسانى والطبيعة البشرية ببساطة من خلال الكينونة والتكثيف لا الوصف أو السرد، حيث تنزاح الغلالة جانبا لنرى بأعيننا براعة تشيكوف فى تصوير الشخصيات والعلاقات التى وضعتها واسرستاين فى قالب مسرحى أميل إلى الفكاهة ولكنها الفكاهة الجادة -كما يطيب لها أن تصفها- فتتجسد براعتها ككاتبة معاصرة استطاعت أن توفر إطارا لائقا لجوهرة تشيكوف النادرة.

ومن ثم يتحول السرد إلى حوار ثنائى مباشر شديد التفاعل، ويتحول الحدث من حظيرة بروكوفى فى أقصى قرية ميرونوسيتسكويه إلى حديقة بايلينكوف لنتابع بأعيننا تداعيات وتطورات المشهد الحاسم فى علاقة الخطيبين متنافرى الطباع، فيلخص المشهد على بساطته المزاج النفسى والجو الفنى للعمل. تصون واسرستاين الخطين المحوريين فى العمل: تمرد فارينكا على القولبة وكفاحها لنيل حريتها وفى نفس الوقت استسلام بايلينكوف لأسر اللغة وأوهامه الشخصية حتى يختنق بها، لذلك يحسب لواسرستاين حفاظها على استقلال نصها المسرحى عن قصة تشيكوف القصيرة وإبقائها -رغم ذلك- على روح نص تشيكوف الساحر. ومن ثم يقف هذا النص كوثيقة تشهد بإنصهار الحدود بين الأجناس الأدبية.

المترجمة

شخصيتا العرض:

بايلينكوف
فارينكا

المشهد: حديقة صغيرة بقرية ميرونيتسكى، ١٨٩٨.

(بايلينكوف يذرع المكان جيئة وذهابا، تدخل فارينكا مقطوعة الأنفاس.)

بايلينكوف: أنت متأخرة عشر دقائق بالتمام.

فارينكا: أغرب شىء على الإطلاق حدث لى وانا فى طريقى إلى هنا. هل تعرف المراة التى تدير محل البقالة فى نهاية الطريق؟ التى ترتدى باروكة سوداء فى أيام الأسبوع، وباروكة شقراء فى ليالى السبت، ولديها الابنة التى تزوجت مهندسا فى موسكو أموره حميدة، شكرا للسماء، ويعيشان هانئين، باركهما الرب، فى شقة مكونة من ثلاث حجرات. ولكنه فى واقع الأمر أكثر الرجال إثارة للملل فى العالم، وكل ما يتحدث عنه هو المستقبل ومركزه فى الحياة، على العموم لقد تنامى إلى علمها اننا بصدد الزواج فأهدتنى هذه السلة من المشمش لكى اعطيك إياها.

بايلينكوف: وهذا هو أغرب شيء على الإطلاق!
فـــارينكا: لقد قالت لى "يا فارينكا انت ستقترنين بأكثر الرجال احتراما فى القرية بأسرها. إنه الرجل الوحيد فى هذه القرية الذى يليق بأن يتحدث إلى زوج ابنتى."
بايلينكوف: أنا لا أعبأ بالشمش. فهو يصيبنى بالبثور.
فـــارينكا: يمكن أن أعيدها، فأنا واثقة أننى لو أخبرتها بأنه يصيبك بالبثور فستعطينى بدلا منه سلة من الزبيب أو كعكة.
بايلينكوف: أنا لا أعرف هذه المرأة أو زوج ابنتها المتغطرس، ولماذا تعطينى هى كعكاتها؟
فـــارينكا: إنها تعبدك!
بايلينكوف: إنها منحلة عاطفيا.
فـــارينكا: إنها تعبدك مما سمعته عنك من سمعة طيبة. الكل يعشقونك بسبب سمعتك الطيبة. أنا أقول لكل واحد إننى سأقترن ببايلينكوف، أفضل معلم فى البلد.
بايلينكوف: أنت تقولين لهم هذا؟
فـــارينكا: إذا هم لم يبدأونى بالقول.
بايلينكوف: التكبر قد يكون قيمة منقوصة.
فـــارينكا: هذا ليس تكبرا. إنها الحقيقة، فأنت رجل عظيم!
بايلينكوف: أنا أستاذ مادتى اليونانى واللاتينى بمدرسة محلية فى أقصى قرية ميرونيتسكى.
(فارينكا تقبله)
فـــارينكا: وانا سأصبح زوجة أستاذ اليونانى واللاتينى!
بايلينكوف: الزواج يتطلب قدرا كبيرا من المسئولية. أرجو أن أتمكن من أن أوفر لك كل ما يجب على الرجل المتزوج أن يوفره لزوجه.
فـــارينكا: سنكون سعداء جدا.
بايلينكوف: السعادة للأطفال. أما نحن فسنوقع عقدا اجتماعيا.. اتفاقية ودية توفر لنا مستقبلا آمنا ومرضيا.
فـــارينكا: كم انت لطيف ! أنت ألطف رجل فى العالم!
بايلينكوف: أنا رجل مصمم على وجهته.. رأى فرصة لكى يضع لنفسه تحديا صغيرا.
فـــارينكا: انظر إلى نفسك! انظر إلى نفسك! نظارتك اللطيفة المستديرة، ياقتك العزيزة المنشاة دائما، ودائما مرفوعة، بنطلونك مكوى على نحو تام دائما مفرود فى زوايا مستقيمة عمودية على الأرض، وأحب جزء لدى هو حذاؤك المطاطى الصغير اللطيف، تسقط الأمطار أو تسطع الشمس، جاهز لكل الأحوال. عزيزى بايلينكوف لا يمكن أن يباغته أحد.. إلا أنا.
بايلينكوف: أنت تتحدثين عنى وكأننى حيوانك المدلل.
فـــارينكا: بالطبع أنت حيوانى الأليف !فأرى المدرسى الضئيل.
بايلينكوف: فأر؟
فـــارينكا: دبى اللطيف الراقص ذو الحذاء المطاطى، كعكتى البابكا[2] القديمة.
بايلينكوف: بابكا قديمة؟
فـــارينكا: وهل تحسبنى بوشكين؟[3]
بايلينكوف: (يضحك) هذا يترتب على ما تظنينه بوشكين.
فـــارينكا: أنت تبتسم. أنا كنت واثقة أننى سأجعلك تضحك اليوم.
بايلينكوف: أنا رجل مسئول. كل يوم أتناول فى إفطارى عيشا أسود، فاكهة، شايا ساخنا، وكل يوم أبتسم ثلاث مرات. كما أننى فى منتصف الطريق فى ترجمتى للإنيادة[4] من الأبيات السداسية التفاعيل باليونانية الكلاسيكية الى الأبيات السداسية التفاعيل الالكسندرية الروسية. ولمدة عشرين عاما لم أتأخر قط عن المدرسة، أنا رجل مسئول ولست دبا راقصا.
فـــارينكا: أرقص معى.
بايلينكوف: الآن؟ ولكنها تقريبا أربعة أسابيع قبل الزفاف!
فـــارينكا: وقت الأصيل جميل، نحن فى حديقتك، الورود قد أينعت.
بايلينكوف: الورود هاجمتها الخنافس.
فـــارينكا: أرقص معى!
بايلينكوف: أنت امرأة كثيرة الطلبات.
فـــارينكا: أنت اخترتنى. إلى اليمين. إلى اليسار. استدر. إلى اليمين. إلى اليسار.
بايلينكوف: ثم استدير. أعطنى يدك، أنت ترقصين كفأر مدرسة. إنه أصيل جميل! نحن فى حديقتى. الورود قد أينعت! استديرى، واستديرى
(يجعل فارينا تدور حول نفسها.)
فـــارينكا: أنا أسعد النساء حظا!
(بايلينكوف يتوقف عن الرقص)
فـــارينكا: لماذا تتوقف؟
بايلينكوف: لكى أضع زنبقة فى شعرك. كل عام فى مثل هذا اليوم سوف أضع زنبقة فى شعرك.
فـــارينكا: وهل ستتذكر؟
بايلينكوف: سأكتب ملحوظة بذلك. (يخرج نوتة من جيبه.) عزيزى بايلينكوف، لا تنس ذلك اليوم عندما دخلت سيدة شابة، عروسك، دخلت حديقتك، صومعتك، ورقصت على ورودك. فى مثل هذا اليوم من كل عام ضع زنبقة فى شعرها.
فـــارينكا: أنا أحبك.
بايلينكوف: من المناسب أننا التقينا.
فـــارينكا: أحبك.
بايلينكوف: أنت مجرد فتاة.
فـــارينكا: أنا فى الثلاثين.
بايلينكوف: ولكنك تفكرين كفتاة. وهذه ميزة جذابة.
فـــارينكا: هل تحبنى؟
بايلينكوف: لم نتناقش من قبل حول إدارة شئون المنزل.
فـــارينكا: أنا مدبرة منزل ممتازة. لقد اعتنيت بمنزل اسرتى فى مزرعتنا بجادياتشسكى. واستطيع أن اعد حساء جذر الشمندر[5] والطماطم والباذنجان بشكل جيد، انه حسن للغاية.
بايلينكوف: أنت مغرمة باستخدام صيغة المبالغة.
فـــارينكا: سيدى، إن حساء جذر الشمندر الذى أعده ممتاز!
بايلينكوف: أرجوك لا تغضبى، أنا أيضا مدبر منزل ممتاز، لدى مكان لكل شيء فى المنزل، رف لكل قدر، حجرة صغيرة لكل ملعقة، وحافظة للوصفات، وطهوت الطعام لنفسى لمدة عشرين عاما، ورغم أن حساء



البنجر الذى أعده ليس رائعا فهو يفى بالغرض.

فـــارينكا: أنا واثقة أنه حسن جدا.

بايلينكوف: كلا، على العكس، ما أنا رائع فيه، مع ذلك، والذى يمنحنى أكبر شعور بالبهجة هو الحفاظ على تلك الاشياء التى تفيض على الحاجة، فاغلف كل شريحة طماطم لم آكلها بقطعة قماش مبتلة وأضعها فى أكثر الأركان برودة بالمنزل. بل اننى احتفظت بحذائى كما هو لمدة سبع سنوات لأننى أغلفه بالأحذية المطاطية الخفيفة التى انت مغرمة بها، وكل ليلة قبل أن أخلد إلى النوم أغطى سريرى بالألحفة والستائر حتى لا أصاب بالبرد من تيار هواء.

فـــارينكا: تنام بستائر حول سريرك؟

بايلينكوف: أحب أن أبقى دافئا.

فـــارينكا: سأخيط لك لحافا جديدا.

بايلينكوف: لا، لا أريد لحافا جديدا. سيكون هذا خطيرا.

فـــارينكا: بل الخطر أن تنام محاطا بالستائر.

بايلينكوف: فارينكا، أنا لا أحب التغيير كثيرا، إذا حاول أحد تطبيق علم الحساب على هذا الموقف فان الكسر النهائى فى التحسن فى أفضل الأحوال أقل من ثُمن قيمة الخسائر التى تحدثها الفوضى. أنا لم أفكر فى الزواج إلا عندما شاهدت عينيك ترقصان وسط الوجوه المألوفة فى حفل الشاى فى بيت الناظر، كنت اظن أننى سأشيخ محفوظا مثل بقايا الطعام، والفرق أننى سأكون مغلفا بالستائر والألحفة.

فـــارينكا: بايلينكوف، أريد أن نتناول العشاء مع أصدقائنا ونقوم بزيارات صيفية للريف. أريد أن يقول الناس، "هل قضيتم وقتا مع فارينكا وبايلينكوف؟ لكم هو سعيد الآن لأنهما قد تزوجا. إنها بالضبط ما كان يحتاجه."

بايلينكوف: أنت بالفعل قد أدخلت علىَّ قدرا من السعادة. ولكنى لم أكن أبدا رجلا تعسا، لا تعتقدى أبدا بأننى كنت أحسب نفسى رجلا تعسا.

فـــارينكا: يا أحب حبيب، تستطيع أن تحسب نفسك ما شئت، إذا كنت تعسا سيقولون إنها تتكلم طول الوقت، وهو معسول اللسان وطيب.

بايلينكوف: وهل أنا صعب المراس؟

فـــارينكا: سيقولون إنه صعب المراس لأنه ذكى للغاية. كل الرجال العظماء يصعب التعامل معهم. أنظروا إلى ليرمونتوف، تشايكوفسكى، بطرس العظيم.

بايلينكوف: إيفان الرهيب.[٦]

فـــارينكا: نعم، وهو كذلك.

بايلينكوف: لماذا ستتزوجينى؟ فأنا لست كأى واحد منهم.

فـــارينكا: ولكنك كذلك فى نظرى.

بايلينكوف: هذا كله من صنع خيالك. لقد شكلت قصة رومانسية محكمة لنفسك، ربما أنت الشخص الأعظم. أنت الشريك ذو الخيال الجامح.

فـــارينكا: بايلينكوف، أنا فتاة جميلة فى الثلاثين، وانت محق، أنا لست بامرأة، أنا لم أجعل من نفسى امرأة لأننى لا أستحق هذا الشرف، حتى أتيت إلى هذه البلدة لزيارة أخى كنت أعيش فى مزرعة عائلتى. وبينما مرت السنون رحت انكمش وأنكمش خوفا من أننى لن أتمكن من الزواج، ولم يكن الأمر مرجعه أننى لست جميلة او لطيفة بالقدر المناسب، وإنما كان السبب فى أنه لم يكن هناك رجل واحد لينظر إلىَّ ويرى فىَّ زوجة له، لم أكن المرأة التى ستكون فى انتظاره عندما يعود إلى المنزل، إلى أن التقيت بك كنت أظن أننى سأكذب طول حياتى وأقول إننى لم أتزوج لأننى لم أقابل الرجل الذى أحب، ولكنى سأحبك يا بايلينكوف، وسأساعدك على أن تحبنى، نحن نستحق الحياة التى يعيشها الآخرون، نحن نستحق ألا نكون مختلفين.

بايلينكوف: نعم، نحن تماما مثل أى شخص آخر.

فـــارينكا: قل لى إنك تحبنى.

بايلينكوف: أنا أحبك.

فـــارينكا: فارينكا (تأخذ بيديه): سنكون سعداء للغاية. فانا قوية. (تتوقف) حان وقت الشاى.

بايلينكوف: لكن الوقت مبكر جدا لاحتساء الشاى. الشاى يحين وقته فى الرابعة والنصف.

فـــارينكا: هل لديك كريمة ثقيلة؟ ستكون شهية للغاية مع المشمش.

بايلينكوف: الكريمة الثقيلة لا تتناسب مع وقت الشاى.

فـــارينكا: ولكن اليوم يوم متميز. اليوم أنت وضعت زنبقة فى شعرى. أكتب فى نوتتك، كل عام سنحتفل بالمشمش والكريمة الثقيلة، سأذهب إلى بيت أخى وآتى ببعض منها.

بايلينكوف: ولكن بيت أخيك على بعد ميل من هنا.

فـــارينكا: اليوم قصرت المسافات. اليوم أعطانى أخى دراجته لركوبها، سأعود فى الحال.

بايلينكوف: اتيت إلى منزلى تركبين دراجة؟ هل رآك أحد؟

فـــارينكا: بالطبع، لقد استمتعت للغاية. كما اخبرتك فقد التقيت بصاحبة محل البقالة التى لها زوج ابنة تسير أحواله على ما يرام شكرا للسماء فى موسكو، وزوجة الناظر.

بايلينكوف: أنت رأيت زوجة الناظر؟

فـــارينكا: وابتسمت لى.

بايلينكوف: هل ضحكت عليك ام ابتسمت لك؟

فـــارينكا: ضحكت قليلا وقالت"عزيزتى أنت متقدمة للغاية بحيث أنك تركبين دراجة." وقالت أنت وخطيبك بايلينكوف لابد ان تركبا معا فى وقت ما، ترى هل سيخلع حذاءه المطاطى عندما يركب دراجة؟

بايلينكوف: هل قالت هذا؟

فـــارينكا: إنها تعبدك. لقد تمازحنا وضحنا كثيرا.

بايلينكوف: يمكن ان تعتقل المرأة لركوبها دراجة. هذا ليس بشىء تقدمى، إنه تصرف ثورى مع سبق الإصرار والترصد، لابد أن يكون أخوك حذرا للغاية فيما يتعلق بسلوكك. لقد كان مهملا- أوه مهملا للغاية بإعطائك تلك الدراجة.

فـــارينكا: بايلينكوف يا أعز الاحباب، أنت تحيط نفسك

بالستائر والألحفة !وأنا أعقد الصداقات وانا اركب الدراجة.

بايلينكوف: هل رأيت أحدا سوى زوجة ناظر المدرسة وصاحبة محل البقالة المعتوهة.

فاريـنكا: إنها ليست معتوهة.

بايلينكوف: إنها حمقاء تبيع البطاطس وتتسلح بالسجق.

فاريـنكا: ششششش !أصمت يا فأرى المدرسى. شششششش!

بايلينكوف: وما هى الصداقات الأخرى التى عقدتها على هذه الدراجة؟

فاريـنكا: شاهدت طلابا من فصل اخى. لوحوا لى وصاحوا "أنثـروبوس غـارق فى الحب، أنثـروبوس غـارق فى الحب."

بايلينكوف: أين تلك الدراجة؟

فاريـنكا: تركتها خارج البوابة. إلى أين تذهب؟

بايلينكوف: بايلينكوف (يدمدم أثناء خروجه): أنثروبوس غارق فى الحب، أنثروبوس غارق فى الحب.

فاريـنكا: لقد كانوا يهتفون لى، حذار فستطأ الورود.

بايلينكوف: (يعود ومعه الدراجة) أنثروبوس كلمة مفردة تعنى باليونانية الانسان. أنثروبوس غارق فى الحب تترجم إلى أستاذ اليونانية واللاتينية غارق فى الحب، بالطبع هتفوا لك، فمعلمهم الذى يعلمهم النظام والجمال الدفين فى الأعمال الكلاسيكية يحب جنية تركب دراجة، هذه مزحة كبيرة، اليس كذلك؟ مزحة كبيرة جداً! سأعيد هذه الدراجة لأخيك.

فاريـنكا: ولكنه وقت الشاى.

بايلينكوف: اليوم لن نحتسى الشاى.

فاريـنكا: ولكنك ستمشى ميلا فى طريق عودتك.

بايلينكوف: لقد انتعلت حذائى المطاط. (يركب الدراجة) فارينكا، من حقنا الا نكون مختلفين. (يبدأ فى استعمال الدواستين، لكن الدراجة لا تتحرك.)

فاريـنكا: إرفع المسند لأعلى.

بايلينكوف: عفوا.

فاريـنكا: فارينكا (ضاحكة): بايلينكوف، لكى تجعل الدراجة تتحرك لابد أن ترفع المسند لأعلى.

(بايلينكوف يرفعه لأعلى فيقع على نحو أخرق عندما تحركت الدراجة.)

(ضاحكة.) ها ها ها. يا فأرى المدرسى الضئيل. أنت تبدو مضحكا جدا !انت أحب وألطف رجل فى العالم. ها ها ها!

(وقفة قصيرة)

بايلينكوف: أرجوك ساعدينى على الوقوف. أخشى أن حذائى المطاطى قد اشتبك بالدراجة.

فاريـنكا: (تحاول ألا تضحك) حذاؤك المطاطى اشتبك! (تنفجر فى الضحك مرة أخرى.) آخ، كم انت مضحك! أنا بالفعل أحبك للغاية. (تساعد بايلينكوف على الوقوف.) لقد كنت محقا، يا حيوانى الأليف، كعهدك دائما. نحن لا نحتاج إلى كريمة ثقيلة للشاى، كسر التحسن لا يوازى حجم الخسائر التى تحدثها الفوضى.

بايلينكوف: فارينكا، مايزال الوقت مبكرا لاحتساء الشاى، ثم اننى لابد أن أكمل مقطعين شعريين من ترجمتى قبل المغيب. هذا هو روتينى المعتاد.

فاريـنكا: إذن سأراقبك وأنت تعمل.

بايلينكوف: كلا، لقد ضحكت من قلبك. وهذا يكفى.

فاريـنكا: إذن بينما أنت تعمل سأعمل أنا أيضا، سأعد قائمة المدعوين لحفل زفافنا.

بايلينكوف: أستطيع أن أركز فقط وانا وحدى فى بيتى، أرجوك خذى دراجتك إلى المنزل لأخيك.

فاريـنكا: ولكنى لا أريد أن أتركك، فانت تبدو تعسا للغاية.

بايلينكوف: أنا لم أكن أبدا رجلا تعسا، لا تظنى أبدا أننى كنت رجلا تعسا.

فاريـنكا: بايلينكوف، انه يوم جميل، نحن فى حديقتك، الورود قد أينعت.

بايلينكوف: اسمحى لى أن أعينك على ركوب دراجتك. (يأخذ يد فارينكا بينما هى تركب الدراجة.)

فاريـنكا: يا لك من رجل مهذب. سنكون سعداء للغاية.

بايلينكوف: أنت قوية جدا. طاب يومك يا فارينكا.

(فارينكا تقود الدراجة مبتعدة، بايلينكوف، وحيد فى الحديقة، يخرج مجموعة من الأوراق ويمزق الورقة التى كتبها عن الزنبقة، ينثرها فى الحديقة، ثم يجمع بحرص كل قطعة ورق صغيرة ويضعها فى مظروف صغير بينما تخفت الإضاءة حتى الإظلام التام.)

الهوامش:

١ حازت على جائزة بوليتزر ١٩٨٨

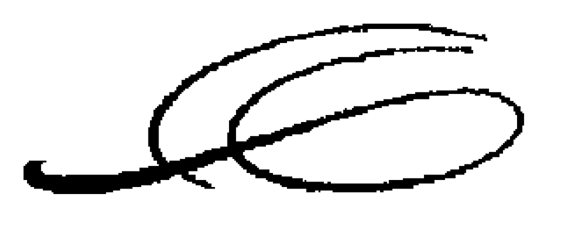
٢ كعكة روسية محشوة بالزبيب واللوز.

٣ الكسندر بوشكين (١٧٩٩-١٨٣٧) شاعر روسى

٤ ملحمة شعرية لاتينية للشاعر الرومانى فيرجيل (٧٠-١٩) قبل الميلاد.

٥ البنجر

٦ ميكائيل ليرمونتوف (١٨١٤-١٨٤١) شاعر وروائى، بيتر ايليتش تشايكوفسكى (١٨٤٠-١٨٩٣) مؤلف موسيقى، بطرس العظيم (١٦٧٢-١٧٢٥)، وإيفان الرهيب (١٥٣٠-١٥٨٤) قيصران إرتبطا بتحويل روسيا إلى قوة أوروبية عظمى.





أحداث جرت فى عربة قطار

للكاتب الصينى : لاو - شه*
ترجمة : د. محسن فرجانى

الزمـــان: فى وقت ما قبل استقلال الصين (أى أربعينيات القرن العشرين).

المكـان: بكين (كانت تسمى حينئذ: بيبينغ) محطة القطار بالحى الشرقى، داخل عربة نوم الدرجة الثانية بأحد القطارات.

الشخصيات: - السيد "ما": فى الأربعين من عمره تقريباً، ملامحه عادية جداً، يبدو ميسور الحال، فكأنه يعمل سكرتيراً خاصاً لأحد المتنفذين.
- السيد "ش": فى حوالى الخمسين، تاجر، بدين الجسم.
- السيد "منغ": فوق الثلاثين، يبدو وكأنه مدير عام بإحدى المؤسسات الكبرى.
- الشاب "جاو": فوق العشرين، نشيط الحركة، يعمل نادلاً بعربة القطار.
- عدد من الركاب، واثنان أو ثلاثة من الحمّالين.

يرتفع الستار: منظر قطار على رصيف محطة "تشيانمن" ببكين، وقد أعلن المسئول أن الجهة المسافر إليها القطار، هى بلدة "شن يانغ"، يتحرك الركاب نحو العربات فتختلط صيحاتهم بنداءات بائعى الجرائد، يعم الصخب والضجيج كل مكان.
يشاهد جمهور المتفرجين منظراً داخلياً لكابينة نوم بالدرجة الثانية، حيث تحتوى الكابينة على أربعة أسرة مستطيلة، على هيئة مقاعد متقابلة: اثنان علويان وآخران متقابلان أرضاً، يظهر السيد "ما" داخل الكابينة وقد وضع حقائبه الثمانية فوق السرير/ المقعد الأيسر، أما معطفه وقبعته وسترته ومناديله فقد احتلت كلها الرف العلوى، بينما أخذ يفرغ بعض محتويات الأكياس من ثمار الفاكهة، والخبز والبيض، فوق المنضدة الصغيرة الوسطى، فإذا فرغ من ذلك راح يحصى الحقائب.

السيد "ما": (صارخاً) يا جارسون! (ثم بصوت أعلى) ولد يا جارسون.

الشاب "جاو": (يأتى مهرولاً، يجيبه فى أدب) ها أنذا، تحت أمرك يا سيدى.

السيد "ما": كيف تظل طوال هذه الوقت، دون أن تهتم بوجودى؟

الشاب "جاو": كنت مشغولاً بخدمة بعض الركاب... معذرة يا سيدى.

السيد "ما": أريد أن استفسر منك عن بعض الأشياء.

الشاب "جاو": تفضل يا سيدى.

السيد "ما": أولاً، ونظراً لأنى أحمل تذكرة مجانية، فهل يا ترى من حقّى استعمال كابينة النوم بها؟

الشاب "جاو": مسموح لك، بموجب هذه التذكرة، بالجلوس فقط. أما استعمال كابينة النوم، فيتطلب تذكرة أخرى، ولحسن حظك، فمازالت هناك أماكن خالية، ويمكنك الآن، وفى الحال، دفع الفرق فى الشباك.

السيد "ما": من أين عرفت ذلك؟

الشاب "جاو": من اللائحة... فكل هذه الأمور منصوص عليها فى لائحة خدمة الركاب.

السيد "ما": وما شأن لائحة الخدمة بهذا الموضوع؟

الشاب "جاو": لا أعرف.

السيد "ما": من الذى وضع تلك اللائحة؟

الشاب "جاو": وحتى هذه لا أعرفها.

السيد "ما": اسمع، أنا لا علم لى بتلك اللائحة، وبالتالى، فلن أوجع رأسى بشروطها، وسأجلس حيث أحب.

الشاب "جاو": لا أعرف ماذا أقول لك، لكنك تستطيع أن تستفسر من مشرف التذاكر، (يتطلع إلى الحقائب) وبالنسبة لهذه المتعلقات...

السيد "ما": هذه حاجياتى... مالك بها؟

الشاب "جاو": أقصد أنه ينبغى رفع هذه الحقائب من هنا، فلربما يأتى الراكب صاحب الحجز.

السيد "ما": ماذا تعنى؟ أأرفعها أنا بنفسى وأنت واقف تتفرّج؟! فما شغلتك إذن؟!

الشاب "جاو": بل أنقلها أنا يا سيدى... لا عليك.

السيد "ما": وماذا لو تركنا كل شىء فى مكانه؟

الشاب "جاو": كما ترغب... بعد إذنك (يلتفت ليذهب).

السيد "ما": اسمع يا...

الشاب "جاو": (يثبت مكانه) تحت أمرك.

السيد "ما": انقلها كلها إلى السرير السفلى. (مشيراً للمقعدين /السريرين السفليين المتقابلين) لكن هذين المقعدين محجوزان، وسرعان ما سيأتى أصحابها.

الشاب "جاو": المتقابلين) لكن هذين المقعدين محجوزان، وسرعان ما سيأتى أصحابها.

السيد "ما": السيد "ما": انقلها كما أقول لك.

الشاب "جاو": الشاب "جاو": كيف يا سيدى!! وماذا عندما يأتى أصحاب الحجز الأصليين؟!

السيد "ما": تنقلها، عندئذ، إلى السرير العلوى.

الشاب "جاو": وما الداعى لكل هذا يا سيدى؟!

السيد "ما": من غير أى داع... فقط لمجرد التلذذ بهذا الدور: أنا زبون وأنت جارسون... آمرك وأنت تستجيب لأجلى...

السيد "ش": (يدخل وبيده تذكرة كابينة النوم، يسأل الشاب جاو) ترى أهذا هو مقعدى؟

الشاب "جاو": (يفحص التذكرة) نعم يا سيدى (يستلم الحقيبة من السيد "ش" ويضعها برفق فوق المقعد) تفضّل هنا يا سيدى (يهمّ بالانصراف).

السيد "ما": ولد يا جارسون!

الشاب "جاو": أمرك يا سيدى.

السيد "ما": اذهب بسرعة، هات أمتعة هذا السيد المحترم.

الشاب "جاو": (يسأل السيد "ش") ألك متاع بالخارج؟

السيد "ش": لا... ليس سوى حقيبتى هذه،... فأنا دائم السفر هكذا... بمتاع بسيط للغاية.

السيد "ما": (متعجباً) أمعقول؟!

السيد "ش": نعم... صدقنى... ليس أكثر من هذه الحقيبة.

السيد "ما": يا جارسون.

الشاب "جاو": مازلت قدامك يا سيدى!

السيد "ما": اسرع إلى الهاتف واتصل، فوراً بهذا الرقم الداخلى (٥٤٠٥).

الشاب "جاو": بخصوص أى موضوع يا سيدى؟

السيد "ما": اطلب الرقم وقل لمن يرد عليك أن يبعث فوراً بحقيبة جلدية كبيرة، فالمكان هنا يتسع للحقائب الكبيرة، ولابد أن هذا البك المحترم (مشيراً نحو السيد "ش") يحتاج لحقيبة سفر.

الشاب "جاو": لكن الوقت لا يسمح بتوصيل أى أمتعة إلى المحطة!

السيد "ما": حاول... على قدر استطاعتك.

الشاب "جاو": مستحيل... الوقت لا يسمح!

السيد "ما": (للسيد "ش") مشكلتى أنى سيئ التدبير دائماً: فقد كان الأجدر بى أى أحضر المزيد من الحقائب.

السيد "ش": (مازحاً) تصور سيادتك كيف كان يمكن للمرء النوم هنا والحقائب تحيك به من كل مكان!

السيد "ما": أى نوم هذا الذى تفكر فيه؟!

السيد "ش": قل لى، إذن، لماذا اشتريت تذكرة كابينة نوم؟

السيد "ما": (يلاحظ تململ الشاب جاو، ومحاولته الذهاب خلسةً) يا جارسون.

الشاب "جاو": ماذا تريد؟

السيد "ما": أريد أن أنام، أمعقول أن أكون بكابينة النوم ولا أستفيد بهذه الخدمة؟!

الشاب "جاو": فلتنم يا سيدى.

السيد "ما": نعم.. فلأنم فعلاً (يميل بجسده على السرير السفلى).

الشاب "جاو": ألم تقل، يا سيدى، أنك حجزت السرير العلوى، فلتترك هذا المكان (مشيراً ناحية السرير السفلى) لصاحبه.

السيد "ما": أوه... لكنه لم يأت بعد.

الشاب "جاو": حالاً سيأتى.

السيد "منغ": (يدخل) ها قد وصلت. (يسأل الشاب جاو) أليس هذا مكانى؟

الشاب "جاو": بلى يا سيد منغ، مرحباً بقدومك!

السيد "منغ": شكراً يا أخ "جـاو"، لا بأس... اذهب أنت لعملك ومشاغلك.

ينطلق صوت من جهة بعيدة منادياً على الجارسون.

الشاب "جاو": (مجيباً) حاضر... (يهم بالانصراف).

السيد "ما": يا ولد يا جارسون.

الشاب "جاو": انتظر قليلاً، هناك من ينادينى، سأعود لك حالاً.

السيد "ما": عليك أن تبقى هنا، فأنا أيضاً أنادى عليك، وصوتى أقرب وأعلى من الصوت الآخر.

الشاب "جاو": وما طلبات سيادتك؟

السيد "ما": هذا البك المحترم، هو الآخر (مشيراً ناحية السيد منغ) لم يحضر أمتعته، فاذهب إلى شباك الحجز.

الشاب "جاو": كيف يمكن إلغاء التذكرة؟... أى تذكرة تقصد!

السيد "ما": تذكرة الأمتعة... ذلك أنى كنت دفعت رسوم أمتعة باعتبار أنى أحمل تابوتاً كبير الحجم، ومادام هناك مكان فارغ، فما الداعى للحجز! اذهب بسرعة، الغ التذكرة واحضر التابوت.

السيد "منغ": تابوت؟!

السيد "ش": تابوت؟!

السيد "منغ": وأين تضعه؟

السيد "ما": هنا (مشيراً ناحية سرير السيد منغ).

السيد "منغ": فأين أنام إذن؟!

السيد "ما": نم إلى جوار هذا السيد فى سريره (مشيراً



ناحية السيد ش).

السيد "منغ": (للسيد ش، متسائلاً) هل توافق سيادتك؟

السيد "ش": نعم... لا بأس... (مقلداً صوت وطريقة السيد ما) ولد يا جارسون.

الشاب "جاو": أفندم!

السيد "ش": اذهب، هات ناقتى إلى هنا... بسرعة من فضلك!

السيد "ما": ناقة؟!... وأين تنيخ ناقتك يا رجل؟!

السيد "منغ": (مشيراً إلى سريره) هنا، على سريرى هذا.

السيد "ما": وأين أضع تابوتى أنا؟!

السيد "ش": (مشيراً إلى مقعد السيد "ما") هناك... عندك.

السيد "ما": وأين أنام؟!

السيد "منغ": فى التابوت نفسه.

السيد "ما": صحيح، ولكن التابوت فيه واحد غيرى. ولد يا جارسون.

الشاب "جاو": سيادتك تريد أن أحضر التابوت، أليس كذلك؟

السيد "ما": لا... لا داعى إذن، ساعدنى، أرجوك، حتى أصعد إلى السرير.

الشاب "جاو": تحت أمرك (يسنده حتى يطلع ثم يهم بالانصراف).

السيد "ما": ولد يا جارسون.

الشاب "جاو": (حانقاً) ماذا أيضاً؟

السيد "ما": هات البطانية.

الشاب "جاو": انتظر قليلاً، سيوزعونها على الركاب بمجرد أن يتحرك القطار.

السيد "ما": يا جارسون!

الشاب "جاو": أووف!

السيد "ما": هات الوسادة.

الشاب "جاو": انتظر، قلت لك، سيعطونك الوسادة مع البطانية بعد قليل. (يهم بالانصراف).

السيد "ما": ولد... يا جارس..وو...

الشاب "جاو": انتظر! (يهم بالانصراف).

السيد "ما": طيب... هات الشاى.

الشاب "جاو": الشاى مازال فى الغلاية (يهم بالانصراف).

السيد "ما": هات الجرائد، إذن.

الشاب "جاو": البائع على رصيف المحطة، اذهب واشتريها بنفسك (ينصرف الآن بغير تردد).

السيد "ما": (صارخاً) ولد يا جارسون... يا جارسون... (يتدافع الركاب رجالاً ونساء قادمين ناحية السيد "ما"، على إثر صراخه المفزع).

أحد الركاب: ما الأمر! هل هناك حريق؟

راكب آخر: ما الذى حدث؟

راكب ثالث: أهناك لص؟

راكب رابع: افسحوا الطريق، لعله إنسان فى خطر!

السيد "منغ": ليس فى الأمر شىء... تفضلوا يا حضرات... كلّ إلى مكانه... لا شىء... لا شىء، هذا الأستاذ ينادى فقط على النادل... لا شىء... (يتطلع واقفاً ناحية السيد "ما" المستلقى على سريره العلوى) لا شىء... لقد استغرق سريعاً فى النوم.

حشد الواقفين: لا بأس إذن... (يتفرقون).

السيد "ما": ... يا جارسون...

(الجميع يتسمّرون مكانهم).

السيد "منغ": (مشيراً ناحية السيد "ما") هو نائم، لكنه يحلم بصوت عال... يتكلم وهو نائم...

حشد الواقفين: شىء عجيب حقاً... (يتفرّقون).

السيد "ما": (ينهض قاعداً، فجأة) يا جارسون! (لا أحد يلتفت إليه) ولد يا جارسون.

السيد "ش": ماذا تريد يا رجل؟!

السيد "ما": (بلهجة منكسرة) أريد فوطة.

السيد "ش": انتظر حتى يتحرك القطار، ثم جفّف وجهك كما يحلو لك.

السيد "ما": بل أريد أن أمسح الحذاء.

السيد "منغ": أتمسح حذاءك بفوطة الوجه؟!

السيد "ما": طوال عمرى... هكذا.

السيد "منغ": وهل يصحّ ذلك؟!

السيد "ما": لكن... لا داعى... لا داعى إذن، فهذه الستارة تصلح تماماً (يمد يده يريد أن يمسح الحذاء فى ستارة النافذة).

السيد "ش": لا... ليس هذا تصرف رجل محترم يا سعادة البك. (يردّه بلطف).

(يتراجع السيد "ما" عن استعمال الستارة، يتريث قليلاً وهو يحك أنفه، ثم يخلع حذاءه وينفضه، فيتناثر غباره فوق الرؤوس).

السيد "منغ": أف، ما هذه الأتربة! ما هذا الذى تفعله أنت أيها الأستاذ هناك؟!

السيد "ما": (ببلاهة) ماذا؟ (يدرك الأمر بسرعة) آه... لكن قل لى أين أنظف حذائى؟

السيد "منغ": فى أى مكان، إلا فوق رؤوسنا.

السيد "ما": يا أستاذنا، هذا حذاء مستورد... حذاء أمريكى من أجود أنواع الجلود فى العالم.

السيد "منغ": أياً ما كان، فلا يصح أن تنفضه هكذا.

السيد "ما": حاضر... حاضر (يخلع جواربه، ينفضها لأسفل).

السيد "منغ": وما هذا أيضاً؟!

السيد "ما": أما قلت أن الحذاء يضايقك... فهذا جوربى أنفّضه، أيضايقك هذا أيضاً؟

السيد "منغ": لا داعى، أرجوك، هل سبق أن ركبت قطاراً فى حياتك؟

السيد "ما": طبعاً، بل وركبت الطائرة كذلك (يخرج من حقيبته عدة أكياس ورقية مما يوزع فى الرحلات الجوية) انظر هذه الأشياء، مازلت احتفظ بها منذ آخر رحلة طيران فى العام قبل الماضى (يخرج كيساً مربعاً صغيراً) عندك هذا مثلاً كيس السكر الذى يوزعونه مع وجبات الطعام، كنت احتفظ بكميات هائلة منه حتى وقت قريب (يخرج أوراق ومطبوعات مما يوزع على ركاب الطائرات) ومازالت معى كل هذه الاستمارات وأوراق السفر.

السيد "منغ": استمارات!! وما علاقة هذه الاستمارات بركوب القطار؟!

السيد "ما": علاقة مهمة جداً، فهى تختصر عليك إجراءات الحصول على تذكرة مخفّضة، بنصف الأجر مثلاً أو بربع الأجرة.

السيد "ش": ولم لا تحاول الحصول على إعفاء كامل من دفع التذكرة أصلاً؟

السيد "ما": بالضبط... وقد عملت الإجراءات اللازمة لذلك، انظر... (يطلعه على كومة من الأوراق) ها هى ذى المستندات كلها.

السيد "ش": يا لك من رجل!... أمن أجل تذكرة...

السيد "منغ": أكل هذه المستندات والإمضاءات والأختام، من أجل تذكرة مجانية؟!

السيد "ما": تماماً، ثم إن المسألة تبدو لى مسلّية، هذا بالإضافة إلى أنى عنيد ولا أتراجع بسهولة، لكن المؤسف فى الأمر كله أنى لم أعمل حساب الحصول على تذكرة مجانية بكابينة النوم فى القطارات، على أية حال، فالواحد منا لا يتعلم الدرس بسهولة.

السيد "ش": ولم لا تركب الطائرة إذن؟

السيد "ما": من ذا يطمئن على نفسه وهو جالس فى تلك العلبة وهى طائرة فى الهواء... لا... لا... القطار أفضل كثيراً... أمان على الأقل.

السيد "ش": لكن القطارات تتصادم هى الأخرى وتقع لها حوادث بشعة.

السيد "ما": عموماً، حتى لو وقع حادث تصادم، فلابد أن أصحاب التذاكر، مدفوعة الأجر، مثل حضرتك يعنى، هم الذين سيتوفاهم الله برضوانه، أما الركاب المجانيون من أمثالى، فلابد أن تستثنيهم الأقدار من المصائب، عملاً بمبدأ الإعفاء الشامل... (يضحك ملء شدقيه).

السيد "ش": على رأيك... حقاً!

السيد "ما": (أكثر انبساطاً) ناولنى تذكرتك أتأملها، فقد مضى زمن طويل منذ آخر مرة رأيت فيها تذكرة كاملة الأجر (يقهقه، ثم يلمح الشاب جاو وهو يمر قريباً منه، فينادى عليه) ولد يا جارسون.

الشاب "جاو": (وهو مار بطريقه، دون أن يدخل الكابينة) أنا مشغول، انتظر قليلاً من فضلك.

السيد "ما": يا لهذا الجارسون الوقح... ولد قليل الأدب حقاً!

السيد "ش": ماذا تريد منه؟

السيد "ما": كنت أريد أن يناولنى إحدى هذه البرتقالات (يشير ناحية المنضدة الوسطى).

السيد "ش": طيب، لا بأس، فأنا أناولك إياها...

السيد "ما": ليتك تقّشرها لى.

السيد "ش": ما رأيك لو أطعمتك إياها... أليس هذا

السيد "ما": أفضل!

السيد "ش": يا سلام... هذا أحسن كثيراً والله! يا للعجب! (يلقى إليه بالبرتقالة).

(يتلّقف السيد "ما" البرتقالة، فيأكل منها ويتفل البذر فيقع فوق رأس كل من السيد منغ والسيد ش).

السيد "منغ": ما هذا؟

السيد "ش": لا أدرى.

السيد "منغ": أظن أن عربات السكك الحديدية صارت، لقدمها، تتحلل أجزاؤها، فتّساقط منها نثارات السقف والأركان.

السيد "ش": هكذا هم دائماً، يفلحون فى تحصيل الرسوم، ولا يلتفتون إلى تحسين الخدمة والصيانة.

السيد "ما": (قهقهة ملء شدقيه) بل هى بذور البرتقال، يا حضرات السادة!

السيد "منغ": ماذا؟!

السيد "ش": ماذا؟!

السيد "ما": ولد يا جارسون (لا يصبر حتى يأتيه النادل، فيلقى بالقشر خارج الكابينة، فيتناثر على وجه امرأة فى منتصف العمر، تصادف مرورها على الرصيف).

المرأة: ويلاه... ما هذا؟!

السيد "ما": عفواً، ليس بيدى والله!

المرأة: بيد من إذن؟

السيد "ما": دعوت النادل أن يأتى ليجمع القشر، فلم يأبه بى.

المرأة: وهل هذا يعطيك الحق فيما فعلت؟

السيد "ش": (للمرأة) لا عليك يا سيدتى... فالحقى بمقعدك وإلا تحرّك القطار وأنت بالخارج هكذا.

المرأة: شىء مقرف جداً! (تمضى فى طريقها).

(يدق جرس المحطة فى الخارج).



السيد "ما": ولد يا جارسون، يا جارسون... هل سينطلق القطار الآن؟
السيد "ش": نعم.
السيد "ما": (ينزل فى قفزة واحدة، فيضع قدميه فى الحذاء الذى خلعه تواً السيد "منغ"، وينطلق خارجاً) ولد يا جارسون (يكاد وهو يجرى أن يصطدم باثنين من الركاب) يا جارسون!
الشاب "جاو": (يأتى مسرعاً) مالك... مالك يا عمى.
السيد "ما": هات بطانية بسرعة.
الشاب "جاو": انتظر لحظة.
السيد "ما": وهات وسادة أيضاً.
الشاب "جاو": لحظة!
السيد "ما": وفوط الوجه.
الشاب "جاو": كل شىء فى حينه.
السيد "ما": وصبّ لنا الشاى.
الشاب "جاو": الشاى مازال فى الغلاية.
السيد "ما": احضر المناديل... إذن.
الشاب "جاو": المناديل فى دورة المياه.
السيد "ما": وأين دورة المياه.
الشاب "جاو": على جانبى الكابينة، واحدة للرجال والأخرى للسيدات.
السيد "ما": طيب... هات الجرائد.
الشاب "جاو": القطار سيتحرك حالاً.
السيد "ما": قاصداً أى البلاد؟
الشاب "جاو": إلى أى البلاد تذهب أنت؟
السيد "ما": إلى "تانجين".
الشاب "جاو": القطار مسافر إلى "شن يانغ".
السيد "ما": لكن معى تذكرة مجانية.
الشاب "جاو": ولو... فالقطار متجه إلى "شن يانغ"، ثم ما الذى حملك على ركوب هذا القطار؟
السيد "ما": لأنك أنت لم تتبهنى أول الأمر.
الشاب "جاو": عليك النزول سريعاً!
السيد "ما": طيب... انقل لى أمتعتى.
الشاب "جاو": وهو كذلك (يكوّم الأمتعة).
(يتحرك القطار، ولما ينزل السيد "ما"، تدوى صفارة القاطرة وتدور العجلات، ويظل صوت السيد "ما" وهو ينادى على النادل، أعلى الأصوات جميعاً... "ولد يا جارسون!".

(ينزل الستار)

*التعريف بالكاتب:
لاو - شه (١٨٩٩ - ١٩٦٦م) اسمه الأصلى: شو تشينغ، من مواليد بكين، فى أول حياته الأدبية، تناول شتى ضروب الإبداع، من قصة ومقال وشعر ومسرح.
وألف واحدة من رائع القصص الصينى فى العصر الحديث، وهى قصة "جمل شيانزى". اشتهر ككاتب مسرحى فى أواخر أربعينيات القرن العشرين، وفى عام ١٩٥١م حصل على لقب "فنان الشعب" اعترافاً بدوره الإبداعى بوصفه أديباً ذا حس وطنى، واعٍ بطموح بلاده للتقدم والرقى.
اتسمت مسرحياته بزيادة ملحوظة فى عدد فصولها (الأربعة أو الخمسة أحياناً) باعتبار أن الزيادة المضطردة فى كتابة الفصول ترجح كفة الإضافة النوعية الواضحة فى نمط حياة جديدة عاشتها الصين فى زمانه، من أهم أعماله المسرحية "نهر لون شيو"، و"المقهى". تميز لاو - شه بقدرته الفذة على استلهام لغته من حيوية المفردات الشائعة والبسيطة. وكثيراً ما كان يرسم خلفية مناظره مشتقة من طابع الحياة فى مدينة بكين... الحاضرة دوماً فى وجدانه.
والمعروف أن لاو - شه، برغم شطحاته "الحداثية" التى أذاقته مصيراً بائساً إبان سنوات "الثورة الثقافية" - حتى أودت بحياته - إلا أن مدارس النقد مازالت تصنفه، تقليدياً، ضمن "الحرس المسرحى القديم" الذى يضم أساطين كتاب المسرح فى الصين أمثال: تساويو مو مورو - تيان هان - باى ش - يان هانشنغ.
*العنوان الأصلى للمسرحية هو: "صاحب السعادة القطار" والنص عبارة عن نص قصصى قديم للمؤلف.
قام هو نفسه بمعالجته مسرحياً، وقد نشر النص المسرحى للمرة الأولى فى فبراير ١٩٧٩م، ضمن جهود نشر الأعمال المسرحية الكاملة للمؤلف.

البـــــاب

رولاندو ستينر
ترجمة : د. نادية جمال الدين محمد

تختتم مسرحية "الباب" للكاتب النيكاراجوى رولاندو ستينر عرضاً من ثلاثة فصول كل فصل قائم بذاته وتجمع الفصول "تيمة" واحدة تحمل عنوان "ثلاثية الزواج" التى تتضمن "جوديت" التى تعيد إلينا القضية البرجوازية فيما يتعلق بموضوع الحب ولكن باستخدام الحقيقة والحلم مادتين أساسيتين للمسرحية. وهى مسرحية متكاملة البناء، سريعة فى تطور أحداثها وعميقة المغزى: رجل يريد قتل حلمه فيقتل الحقيقة. وذلك لأنه لم يستطع أن يحلم حياته ولا أن يعيش حلمه. وفى المسرحية الثانية لهذه الثلاثية "دراما عايدة" نجد أن الطباق الدرامى من صنع شخص "مجهول" وهو تشخيص لما كان عليه "الزواج" سابقاً قبل أن يقوم الطمع بإفساد أفضل ما فيه. ثم تبلغ موضوعية ستينر مقدرتها التعبيرية المأسوية الخالصة فى "الباب".

تحدد الأعمال الثلاثة بإسهاب خط التحليل العميق للإشكالية الإنسانية التى يتميز به المؤلف. وهى إشكالية تنتمى إلى واقع اكتسب صبغة ساحرة، ولكن دون أن يتخلى عن كونه حقيقة، أى تصوراً للواقع السحرى.

والشخصيتان الحقيقيتان لكل فصل من الفصول الثلاثة شخصيتان مختلفتان مع كونهما فى آن واحد نفس الشخصيتين. أما الشخصيتان غير الحقيقيتين - "جوديت" و"بياتريث" - اللتان لا وجود لهما سوى فى وعى الشخصيتين الرئيسيتين، فليستا شخصيتين رمزيتين بل أشكال مكدرة فى لا وعى البطلين اللذين يقومان بإكمال دورهما فى إظهار جو الإحباط واليأس الذى يخنقهما.

وهكذا نرى أن الثلاثية التى نقدم آخر مسرحياتها تتمتع بسمات مهمة، خاصة فى قوة حوارها والذى تظهر من خلاله نفوس معذبة وممزقة بسبب وجود بلا هدف. وكان يمكن للحب أن يخلص تلك النفوس من تمزقها ولكن ذلك أصبح مستحيلاً. فقد أضحى الحب جثة فى نفوس الأبطال.

الشخصيات:

- هى
- الزوج

المشهد:

باب خارجى، مضاء من مصدر ضوء ليلى. يقع على المستوى الأول من خشبة المسرح. الباب يظل مغلقاً وهو يفضى إلى شارع غير مرئى وخال. عند عتبة الباب يوجد درجتان قصيرتان.

الفترة الزمنية: ليلة صيف.

(عند رفع الستار يظهر رجل من المؤخرة اليسرى لخشبة المسرح، يتجه نحو الباب، يصل، يحاول فتحه عدة مرات بمفتاح يخرجه من أحد جيوب سترته. الباب لا يستجيب. يقرع الرجل، بنفاد صبر، جرس الباب عدة مرات. تسمع خلف الباب أصوات وقع أقدام وصوت عصبى لامرأة تسأل.)

هى: أهو أنت يا مانويل؟

الزوج (نافد الصبر): افتحى!

هى (قلقة): لا أستطيع!

الزوج: أقول لك افتحى. لن أبقى خارج البيت طوال الليل!

هى (بصوت ثائر): لقد انغلق الباب!

الزوج: ماذا يجرى؟ هل لك أن تشرحى؟

هى: بعد أن ذهبت أنت، حاولت فتحه، لكن ذلك كان مستحيلاً! لابد وأن القفل قد تعطل!

الزوج: ألم تستطيعى استدعاء النجار؟... أيجب علىّ أنا القيام بكل شىء؟

هى: لقد اتصلت به، ولكنه لم يصل بعد!... إن لى ساعات محبوسة بالداخل بينما أنت تتسلى مع أصدقائك!

الزوج (بحدة): كفاك توبيخاً ودعينى أدخل!

هى (عنيفة): أكرر لك أن الباب لا يستجيب!... كان يجب أن تفكر فى ذلك قبل خروجك!

الزوج: أنى لى أن أعرف أن الباب سيغلق؟

هى: أيبدو لك من العدل تركى وحدى طوال اليوم؟

الزوج (كاظماً غضبه): إذن... أنت ترفضين فتح الباب؟

هى: كنت دائمة القول لك إن هناك شيئاً غير عادى، لكنك لم تسمع لى البتة!

الزوج (حاسماً): إننى ذاهب، ولنر إذا كنت سأعود!

هى (بغل): ليست المرة الأولى التى تترك فيها البيت!... مرات سابقة كنت تعود متأخراً دون إعطائى أسباباً... أتظن أن ذلك يمكن تحمله؟... أنا أولاً وأخيراً زوجك... أليس كذلك؟

الزوج (مندفعاً): اللعنة على الزواج!... اللعنة على إلحاحك. هل ستفتحين الباب أم لا؟



هى (بصوت حاد): ليس ذنبى أنك لا تستطيع الدخول!

الزوج (مهدداً): سأكسر الباب!

هى (بنفور): افعل ما تريد! (يرتمى الرجل بجسده على الباب بعنف محاولاً هباء كسره. يعود إلى الوراء ومن جديد يندفع بكل ثقله صوب الباب، لكن الباب يظل مغلقاً. يسمع صوت بكاء مفاجىء للمرأة. يتوقف الرجل مترقباً. وبصوت متقطع من الضيق) هذا فظيع!... إن الباب يقاوم!... (بلهفة متزايدة) مانويل!... يجب أن نفعل شيئاً!... إنه يؤلمنى!

الزوج (منتبهاً، يسترق السمع للباب): ياه! هل أذيت نفسك؟... (يتوقف بكاء المرأة) بياتريث! هل تسمعيننى؟

هى (متألمة): لن تستطيع أبداً فتح الباب!

الزوج (مضطرباً): سأذهب إلى النجار وسوف يكون كل شىء على ما يرام. لا تقلقى.

هى (بخوف): لا يا مانويل!... لا تتركنى وحدى مرة أخرى!...

الزوج (حائراً): لكننى يجب أن أذهب. إن هذا الوضع غير محتمل!

هى: إننى خائفة!... يرهبنى هذا الباب المغلق!... (يحافظ الرجل على هدوءه مرتبكاً متجهماً. بعد صمت قصير) مانويل!... هل مازلت هناك؟

الزوج (بصوت شارد): نعم... دعينى أفكر!...

(يتقدم الرجل إلى المستوى الأول من خشبة المسرح ويتوقف مستغرقاً فى التفكير)

هى (متلهفة): ... مانويل...! حدثنى يا مانويل!... قل لى شيئاً!... (يظل الرجل صامتاً وهو شارد) أجبنى!... (بحدة) حسناً!... لقد كنت دائماً أنانياً!... عندما أحدثك... لا تجيبنى بالمرة! (بشدة) نعم!... أستطيع الآن أن أصرخ فيك ساعات وأياماً وأنت لا يمكنك الرد.

الزوج (لنفسه وبصوت منخفض): ستبدأ فى سبى.

هى (بتباطوء وسخرية): وبعد ذلك، بالطبع، تريدنى أن أبتسم وأن أبدو سعيدة وفى غاية السرور... لكننى أسألك! هل يمكن العيش بهذه الصورة؟... قل لى!...

مانويل (بصوت منخفض): لا أريد الشجار!... فلا تضطرنى إلى الشجار!

هى (بحنق): وليس ذلك فقط!... إنك تعود إلى البيت دون أن تقول لى من أين تأتى ولا ماذا كنت تفعل!... تدخل غرفتك ولا تخرج منها إلا لتأكل!... (بهجوم) لماذا؟ هل لك أن تخبرنى؟... لكن لا!... إنك لا تجيب أبداً!

الزوج: إننى أوثر السلامة.

هى: وإما تنام!... وإذا كنت بالبيت فإنك تذهب دائماً إلى السرير متعباً!

الزوج (لنفسه): ويمكن أن أنام عاماً كاملاً!...

هى: وأتساءل: لماذا تزوجتنى؟... لم أفهم مطلقاً لماذا تزوجتنى!

الزوج (متعباً من سماعها وبصوت منخفض): لا أعرف يا بياتريث!... لقد نسيت ذلك!

هى (مقاطعة له): مانويل!... أتهمهم بشىء؟... (ثائرة) مانويل!

الزوج (نافد الصبر وبصوت عال وهو عائد إلى الباب): ماذا تريدين؟

هى: خشيت أن تكون قد ذهبت!... (صمت) أتعرف؟ ما كان يجب أن نتشاجر طوال الوقت!...

الزوج (جالساً على إحدى الدرجتين): أنا لا أتشاجر... أرغب أحياناً فى أن أقول لك شيئاً ولكنك تخنقين كلماتى بصراخك. إننى مشبع بالكلمات الميتة!...

هى (فجأة): ... أتحبنى يا مانويل؟... (لا يجيب الرجل) أتحبنى؟... قل لى! (صمت) لماذا تصر على أن تلزم الصمت؟ أليس من الطبيعى أن ترغب زوجك أحياناً فى أن تسمعك مرة تقول إنك تحبها؟ (لا يجيب الرجل. يسمع الصوت العنيف للمرأة التى تصيح) يجب أن أخرج من هنا! إن هذه الحوائط المرعبة سوف تصيبنى بالجنون! (تضرب الباب) مانويل! إن لى ساعات حبيسة وأنت لا تفعل شيئاً لتخلصنى من هذا السجن!

الزوج (يستوى على مجلسه): ليس صحيحاً! لقد كنت ذاهباً لإحضار النجار ولكنك منعتنى بصراخك.

هى (هائجة): نعم!... إنك تستمتع بتعذيبى كعادتك طوال هذه الأعوام!

الزوج: أنت ظالمة.

هى: ستقول لى إننا كنا سعيدين؟... فأى حب بيننا بعد ثلاثة أعوام من الزواج؟... كل يوم فى انتظار طويل لكلمة منك تظهر بها ما تشعر به!

الزوج: إنك مليئة بالتوبيخ والفتور. إنك تسممیننى بطبعك السيء وتجعليننى أشعر بأننى مذنب!

هى: إنه عذرك حتى لا تكون حنوناً ولطيفاً معى.

الزوج: لا!... إنك تعنفيننى بدموعك واعتراضاتك!... وعندما كنت أرغب فى مقاسمتك الحنان الذى يتملكنى أحياناً، أرى وجهك وقد أفسده الغضب، فأخرس وامتلىء بالغل.

هى (مندهشة): بالغل؟

الزوج: نعم...! من الشخص الذى تضطريننى أن أكونه حينئذ!

هى (مرتبكة): لا أفهمك!

الزوج: نعم... شخص ليس زوجك فقط... إنه ما أكون عندما أنام، أو عندما أخرج... وتلقين باللوم على من لا يبالى بما تشعرين به!... وأنا...، لا أريد سوى أن أنام أو أن ألتزم الصمت!

هى (ثائرة): لا تستمر!

الزوج: إنها الحقيقة.

هى: أرفض سماعك! إنك تؤلمنى!

الزوج: حسناً...

(يكتسب وجه الرجل تعبيراً مؤلماً وشارداً)

هي (بعد صمت): مانويل...

الزوج (ينتبه ويسمعها): نعم؟

هي: أشعر بالبرد.

الزوج (غير مبال): أنا أيضاً أشعر بالثلج فى عظمى...

هـــي (بصوت متوسل): اقترب من الباب!... دعنى أسمع أنفاسك! (يقترب الرجل من الباب الخشبى، يبدو متعباً) إنى أحتاج إليك يا مانويل!... أريد أن ألمسك... أتحسس شعرك! (وبحنان مفاجىء) أحبك يا حبيبى...! أحبك!

الـزوج: أعرف ذلك يا بياتريث!... إن حبك حزين... مثل طفل شاخ مبكراً...

هي (مؤنبة): كيف تتحدث هكذا عن ما أشعر به؟

الــزوج: إنه الحب الذى تمنحيننى إياه كل يوم... وأنا موثق به... إلى الأبد... نحن جسد واحد متورم.

هي (مقاطعة له وعصبية): لا تقل ذلك!

الزوج: لقد نفينا أنفسنا عن السعادة والحنان!

هــي (بضيق): شىء فظيع!... ماذا فعلنا لنصبح تعيسين؟... كنت أعتقد أن العاطفة كافية لتحقيق السعادة!

الــزوج (صريحاً): من منا لا يخطئ؟... إن العاطفة جزء من الحب فقط... فهناك أشياء أخرى هى حب أيضاً ولا نكاد ندركها.

هــي (مهتمة للغاية): ما هذه الأشياء الأخرى يا مانويل؟ أخبرنى بها!

الزوج: لا فائدة من حصرها!... إنها كالألم، تشعرين به وحدك ويسكنك أنت وحدك!... بغير هذه الأشياء تتسممين بالحب وتسممين الآخرين...

هــي (متأثرة، عنيفة): دعك من الكلمات والألغاز!... بدلاً من وقوفك هنا ملتصقاً بالباب، كان عليك محاولة فتحه!... أم تظن أننا سنظل بقية حياتنا منعزلين؟ هل هذا هو هدفك؟... القضاء علىّ خلف هذا الباب؟

الزوج (حانقاً): بياتريث!

هــي (هائجة): نعم!... إنك تريد تحطيم أعصابى! إصابتى بسقم الوحدة! أنت تعاقبنى لإنك غير سعيد!... لكنك لن تنال مقاصدك المجنونة!... سأصرخ بكل قوتى حتى يأتى أحد ويخلصنى!... أتسمع ذلك؟

الــزوج (ينهض، يبدو غاضباً ظاهرياً ويواجه صوت المرأة): أحذرك من إقحام أغراب فى مشاكلنا! سأذهب إلى النجار وسيمكنك الخروج بلا فضائح!

هــي: لا أصدقك!... إنك تريد أن أظل بمعزل عنك!... سأطلب النجدة!... (تفقد سيطرتها على نفسها) النجدة!... أريد الخروج! النجدة!... النجدة!...

الـــزوج (منزعجاً): بياتريث، اسكتى، اسكتى. اخفضى صوتك!...

هي: لا!... لابد أن يسمعونى!

الزوج (عاجزاً عن السيطرة على المرأة): سأذهب!... سأتركك وحدك!

هــي (حازمة): لا يهمنى!... اذهب!... أنا لا أحتاج إليك!... (يتجه الرجل إلى المؤخرة اليسرى لخشبة المسرح ولكنه يتوقف عند أول نداء للمرأة والتى تصرخ برعب مفاجىء) مانويل!

الزوج (هائجاً): ماذا تريدين الآن؟

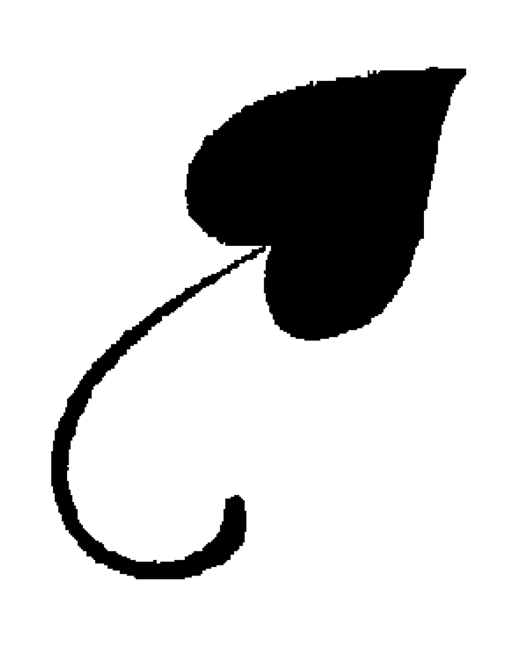
هــي (سجينة الرعب): أشعر بضيق تنفس فظيع!... أريد هواء!... مانويل...! إننى أختنق!... (بصوت لاهث) مانويل!

الـزوج (يشك للحظة فى صدق كلمات المرأة، فيعود بسرعة إلى الباب): بياتريث!... ماذا يجرى؟ (يسمع الصراع الغريب للمرأة لكى تتنفس) بياتريث، أجيبينى!...

هي (بصوت شبه متقطع من الاختناق): الباب!

الزوج (يائساً من مساعدة المرأة): سأحطمه!... أتسمعينى؟... سأحطم هذا الباب اللعين!... (يدفع بنفسه نحو الباب عدة مرات وهو يصيح) دعنى أمر!... دعنى أصل إلى بياتريث!... إنها تحتاجنى! إنها تنادينى وسأدخل ولو اضطررت إلى تحطيمك إلى الأبد!... (تسمع الأنفاس المتقطعة للمرأة. هائجاً وخارجاً عن وعيه، يقاوم الرجل الباب من جديد) ألن تدعنى أمر؟ لن تكون حائلاً بينى وبين زوجتى!... اصمدى يا بياتريث!... لا تجعلى الذعر يتمكن منك!... سأدخل وسنظل معاً إلى الأبد!... (يتوقف سماع صوت تنفس المرأة) بياتريث!... يجب علىّ أن أخلصها!... أريد أن أكون معها!... بياتريث!... (تصر مفصلات الباب. بفرحة) إن الباب يذعن!... دفعة أخرى وسيفتح... أتسمعين ذلك يا بياتريث؟... (يبتعد عن الباب ليستعيد قواه. يندفع نحو الباب فى اللحظة التى يفتح فيها الأخير بسهولة كما لو كان مدفوعاً بفعل الريح. يفقد الرجل توازنه ويقع مستلقياً على بطنه داخل الشقة التى بها الحجرة. يقوم بسرعة. تُفتح الحائط إلى جزئين وينفصلان تماماً بحيث يسمح برؤية حجرة مضاءة وخالية بلا أبواب داخلية. يصيح الرجل منزعجاً، بينما يجوب الحجرة الخالية) بياتريث!... أين أنت؟... لماذا تختبئين؟... دعينى أرك!... (بانزعاج زائد) بياتريث!... بياتريث!... هذا ليس عدلاً!... يجب أن أجدك!... سأصاب بالجنون لو لم أجدك!

(ستار)





فجر

انطونيو بويرو باييخو
ترجمة : د. عزيزة صبحى أحمد

الشخصيات بترتيب الظهور:

سابينا
الممرضة
أماليا
لورنثو
ليونور
مونيكا
داماسو
لياندرو
باولا

تدور الأحداث فى مزرعة خارج المدينة، قبيل الشروق أحد أيام الربيع.

الفصل الأول

منزل الرسام ماوريثيو. مرسم فى الطابق العلوى: غرف المعيشة المختلفة فى الطابق السفلى، فى إحداها تجرى أحداث المسرحية، وهى قاعة تتسم بالفخامة ولمسة من الذوق الراقى، تتصل فى طرفها الأيسر بالردهة التى تمتد منها مساحة الحركة حتى أقصى الطرف الأيمن الذى يبدأ بباب يفضى إلى خشبة المسرح. على الجانب الأيسر، باب منطبق يؤدى إلى حجرة الطعام. فى الخلفية، بالقرب من الردهة باب آخر يقود إلى عدة أماكن أخرى أما الانحناءة التى تصل الخلفية بالجانب الأيمن فهى عبارة عن نافذة كبيرة، أسفلها رفوف اصطف عليها بعض الكتب وإلى جانبها أريكة. وسط المسرح، ناحية اليسار، مائدة عليها بعض المجلات وأدوات التدخين ويحيط بها بعض المقاعد. كما توجد بالقرب من النافذة مائدة أخرى وبعض المقاعد المتناثرة هنا وهناك. تنتشر على الجدران فى عدم اتساق، على ما جرت عليه العادة حديثا، لوحات ورسومات لم تكتمل للرسام ماوريثيو، تبرز طبيعة فنه الجرىء الصادق: ذلك الفن الذى جلب له ثروة طائلة رغم نزعته لاتباع التيارات الحديثة. فى زاوية الردهة، على مرأى العين علق بعض اللوحات على الجدران. ترى ثريا فى الوسط وبعض الإضاءة الجانبية على الجدران، ومصباح متحرك على الجانب الأيمن من النافذة. تعتمد الإضاءة فى حجرة الاستقبال على مصابيح الحائط والمصباح المتحرك. خلف ستائر النافذة المزاحة، تبدو ظلمة السماء الحالكة. بين النافذة وباب الخلفية نرى ساعة ضخمة، ستتشابك أحداث الليلة على وقع دقاتها. تبدأ الأحداث عندما تشير عقاربها إلى الرابعة والربع تماما. يخيم على المنزل سكون عميق تقطعه دقات الساعة.

(تغفو ممرضة على الأريكة، يضئ المصباح وجهها المنهك الشاحب. بعد لحظة تدخل سابينا، الخادمة العجوز المشرفة على المنزل. تنظر للحظة للممرضة الساكنة، ثم تقترب منها وتتأملها فى حيرة. تشعر الممرضة بوجودها فتستيقظ)

سابينا: هل تشعرين بالتعب؟

الممرضة: (مبتسمة). بعض الشيء، كم الساعة الآن؟

سابينا: (تنظر للساعة) الرابعة والربع. أليست الساعة معك؟

الممرضة: (ناظرة إلى معصمها ولم تصح من غفوتها بعد). آه، لقد تركتها ومعطفى فى غرفة اللبس.

سابينا: لن تضيع.

الممرضة: بالطبع لا. ولا أفكر حتى فى ذلك. (مبتسمة). لقد كانت السيدة غاية فى اللطف عندما سمحت لى بالبقاء هنا.

سابينا: وأين كنت ستذهبين فى الثالثة والنصف؟ بالإضافة إلى ذلك كنت تستحقين هذا بالفعل.

الممرضة: لا يهم، فهذا عملى. (تنهض). أنا آسفة على أن كل ما قمت به كان غير ذى جدوى. ألك معه سنوات طوال؟

سابينا: أجل.

الممرضة: لقد أخبرنى الطبيب أنه رسام يحتل مكانة هامة... هل رسم كل هذه اللوحات؟

سابينا: جميعها تقريبا وهناك المزيد فى الطابق العلوى. أتقولين مكانة هامة؟ إقرئى، إقرئى جرائد بعد غد وسترين.

الممرضة: يا للحسرة، فى هذه السن... كان لا يزال شابا!

سابينا: اثنان وأربعون عاما.(تتنهد). المهم... لا أود أن أضيع وقتك فضلا عن أننى لدى ما أقوم به. متى تبدئين عملك فى العيادة؟

الممرضة: فى السادسة والنصف.

سابينا: تمر أول حافلة فى السادسة، فإذا خرجت قبيل هذه الساعة يمكنك اللحاق بها عند ناصية الشارع: لك الآن أن تنامى ما تبقى من وقت (فى تردد). ولكن ليس هنا... كنت أود أن أخبرك بهذا عندما أخرجت الكلب إلى الحديقة، ولكنك كنت نائمة ولم أرد إيقاظك. تقول السيدة انه يمكنك الاستلقاء على الأريكة فى غرفة النوم، إذا لم تمانعى.

الممرضة: (فى دهشة). مع... معه، فى نفس الغرفة؟

سابينا: نعم، إنها الأريكة الوحيدة، ولا توجد أخرى فى



الطابق العلوى. (بجفاف) هذا إذا لم يكن لديك أى مانع.

الممرضة: كنت أعنى بقولى هذا- السيدة، اعتقدت أنها ربما تفضل البقاء فى الداخل بمفردها. أما أنا فيمكننى أن أتدبر أمرى هنا على هذه الأريكة.

سابينا: كل ما فى الأمر أنه سيأتى بعض الأقارب...أو بالأصح بعض الأصدقاء للمواساة، وعلينا العناية بهم وترى السيدة أن هذا هو المكان الملائم لاستقبالهم.

الممرضة. إذا كان الأمر كذلك فليس لدى أى مانع، هل أدخل الآن؟

سابينا: انتظرى قليلا، فهى ترتدى ثوبا آخر.

الممرضة: (فى دهشة). ثوب آخر؟

سابينا. بالطبع. فعليها استقبال أصدقائها.

الممرضة: لقد رأيتها منهارة لوفاة زوجها فاعتقدت أنها غير قادرة على التفكير فى مثل هذه الأمور.

سابينا: السيدة قادرة على ذلك وعلى أكثر من ذلك (يفتح الباب الأيمن ببطء). ها هى تخرج.

(تظهر اماليا، بوجه مكفهر وأهداب حمراء اللون. هى سيدة جميلة ذات حضور طاغ ونظرة ثاقبة. ترتدى ثوبا أسود فاخرا فى اعتدال، يوحى بالتفاخر أكثر منه بالحداد. صففت شعرها بعناية، متزينة بعقد وقرط من الماس. التباين بين مظهرها وتعبيرات الأسى والحزن التى ارتسمت على وجهها يثير الدهشة. وعندما تصل قاعة الاستقبال تلقى نظرة أخرى على الحجرة المظلمة التى خرجت منها لتوها، بعينين ملؤهما الأسى والحيرة. تغلق الباب دون أن ترفع عينيها عن الحجرة، تستدير ببطء ناحية سابينا والممرضة).

أماليا: (للممرضة) هل أوضحت لها الأمر يا سابينا...؟

الممرضة: أجل، سيدتى.

أماليا: أدرك أن المكان ليس ملائما...

الممرضة: لا تشغلى بالك يا سيدتى، لقد اعتدت مثل هذه الأمور.

أماليا: لذلك فكرت أن الأمر قد لا يهمك كثيرا.

الممرضة: بالطبع لا، لقد أخبرتنى أنه سيحضر بعض الأقارب...

(تبدر من سابينا حركة تدل على الجزع).

أماليا: (بسرعة). أقارب؟ لا، إنهم بعض الأصدقاء.

الممرضة: نعم، أصدقاء، لقد أخطأت.

أماليا: أجل، بعض الأصدقاء. وبالتأكيد لن يدخلوا لرؤيته لذلك يمكنك الاستلقاء على الأريكة: إنها متسعة. وإذا أردت القراءة فلديك بعض الكتب على المائدة. (تتقدم مفسحة الطريق إلى باب الحجرة).

الممرضة: نعم، سيدتى. (تستعد للخروج).

أماليا: آه، اسمعى، إذا أردت الخلود للنوم فأرجو أن تتركى المصباح المجاور لك فقط مضاء: أنا أفضل أن يسود الظلام بقية الغرفة.

الممرضة: حسنا، يا سيدتى.

أماليا: وذلك كى أهتدى بضوء المصباح عند دخولى. وبطبيعة الحال عليك ترك الباب مفتوحا... أعتقد أنك تفضلين هذا، لتهوية الغرفة.

الممرضة: كما تشائين، هل من شئ أخر.

أماليا: لا، وشكرا.

الممرضة: بإذنك. (توشك على الخروج. تتبادل اماليا وسابينا النظرات. وعندما تمسك بمقبض الباب، تتوقف). سيدتى.

أماليا: (فى عناء) ماذا؟

الممرضة: إذا أردت تنظيم غرفته بشكل معين...، فأرجو ألا تترددى فى ذلك، بسببى.

أماليا: لا، لا حاجة لذلك. فى السادسة، سيأتى البعض من نادى الفنون الجميلة بأكاليل وشموع وغير ذلك لإعداد النعش، وحتى ذلك الحين سأتركها على هذا الحال. (تدير رأسها متجنبة النظر إليها، تتنهد بصعوبة بينما تزيغ نظرتها يملؤها الجزع). شكرا على هذا الاهتمام، يمكنك الانصراف الآن.

الممرضة: حسنا يا سيدتى.

(تخرج من الجانب الأيمن وتغلق الباب. تتنفس اماليا وسابينا الصعداء).

أماليا: اعتقدت أننا لن نفلح.

(تتقدم ناحية اليسار).

سابينا: كان لابد أن توضحى لها بعض الشيء.

أماليا: (متوترة). كانت ستشك فى، وربما ترفض.

سابينا: وإذا تحدث أحدهم معها؟

أماليا: سوف أخاطر. هل هاتفتهم؟

سابينا: أجل.

أماليا: أسيحضرون جميعا؟

سابينا: أجل.

أماليا: هل كان لياندرو فى الجريدة؟

سابينا: أجل وسيأتى على الفور. أما السيد لورنثو فقد كان إيقاظه صعبا، وأخيرا حدثته بالأمر، فانتابته الدهشة.

أماليا: هل ساوره الشك؟

سابينا: لا... لا أعتقد.

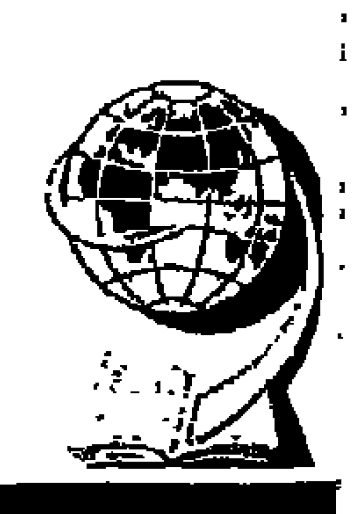
أماليا: حسنا... حسنا. (تنظر إلى الساعة). هل سيتأخرون كثيرا؟

سابينا: عشر دقائق على الأكثر.

أماليا: سابينا، يجب ألا يرتابوا بأى حال من الأحوال فى الأمر! اسمعى، لقد خطر لى شيء: سيحضرون جميعا نحو الرابعة والنصف، وفى بضع دقائق سيطرح الأمر كله، بيد أنهم لن يبوحوا بشئ وعلينا أن نغتنم هذه الفرصة لنضرب ضربتنا! ففى الخامسة إلا الربع، تذرعى بأية ذريعة للدخول إلى غرفة النوم، ثم اخرجى منها لتقولى لى: "سيدتى، لقد تحرك السيد ماوريثيو، يبدو كما لو كان يرغب فى الاستيقاظ." هل تفهمين؟

سابينا: وإذا التزموا الصمت؟

أماليا: لابد أن يتكلموا! (تتجول، فى توتر). يجب أن يتكلموا



قبل السادسة: ففي تلك الساعة ستغادر الممرضة المنزل وسيحضرون... كل تلك الأشياء الرهيبة التي ستحول دون استمرار هذه الخدعة. (تتوقف). ولكن، إذا لم يتكلموا...، إذا ظل الأمر على حاله حتى الخامسة والثلث مثلا... ستأتين مرة أخرى لتقولي لي: إن الممرضة تسأل هل تحقنه لإيقاظه؟
(تتكئ على المائدة، وقد غلبها الرعب من هول ما قالته. سابينا تقترب، حانية عليها).

سابينا: سيدتي، أنت في شدة الإنهاك... لن تستطيعي القيام بذلك.

أماليا: لابد من القيام به.
(تجلس على أحد المقاعد مسندة رأسها. فجأة، يسمع في الحديقة الكلب وهو ينبح نباحا طويلا مريرا، نباح الموت، تنتبه اماليا ويعاودها التوتر).

سابينا: أوشك على عضى عندما كنت أربطه.
(تتجه نحو النافذة، تنظر من خلالها ثم تسدل الستائر السميكة).

أماليا: لم أستطع الإبقاء على "ليال"* إلى جوار سيده، حتى لا يرونه في هذه الحالة من الحزن والأسى...كان على أن أضحى به أيضا.
(تدنو سابينا وتقف خلفها).

سابينا: (في حنو) ولمَ تقومين بكل هذا؟
(دون أن تلتفت إليها، تبدى اماليا استياءها من السؤال).

أماليا: أنا على استعداد لأن أضحى بحياتي كلها مقابل أن أعرف إذا ما كان يسمعني. عندما ارتديت هذه الحلي، و... هذا الزيف، ارتميت فوقه، بكيت وقبلته مرارا...، وسألته إذا كان يفهم أنني أود الظهور أمامهم جميعا بمظهر قوي، إذا ما كان أدرك، أخيرا، كم كنت أحبه...

سابينا: عله كان يسمعك... وربما يسمعك الآن.

أماليا: لا أستطيع أن أعرف، وهذا الشك هو الذي يروعني يا سابينا! ألا أعرف ما هي فكرته عني.

سابينا: ليس هناك ما يسوء، سيدتي.

أماليا: أنت لا تفهمين... فماوريثيو كان رجلا صامتا وتعلمت منه أن أكون كذلك. ولم يكن بيني وبينك، أي أسرار. ربما، لم تلحظي أن...، أنه منذ بضعة أشهر، كنت وماوريثيو متباعدين جدا.

سابينا: أعتقد أنني لاحظت ذلك.

أماليا: أنت تعلمين كيف بدأت حياتي معه. في بادئ الأمر كنت موديلا له، ثم... (تهز كتفيها مستسلمة). وحينئذ، حدثت داخلي المعجزة، يا سابينا! معجزة الحب! هو الذي صنعها ببراعته وعذوبته وطيبة قلبه. كان كل شئ بالنسبة إلي! كل شئ! لا يوجد مثيله! (تطأطئ رأسها). ولكنه كان يعلم جيدا أنني عرفت قبله زميلا له، أحد الأشقياء، وكنت "موديلا" له... من بين أشياء أخرى.
(وقفة قصيرة).

سابينا: نحن، معشر النساء، ينتابنا الضعف أحيانا...لا تستسلمي للأحزان. لقد أحبك السيد ماوريثيو حبا كبيرا، فانسى موضوع الوصية، وكذلك...

أماليا: الوصية! (تضغط على يد سابينا فوق المائدة). اجلسي. (سابينا تجلس وتخفض صوتها). لقد كنت موجودة معنا. أتساءل، لم هذا الاستثناء الفظيع، دون إبداء الأسباب؟ لقد ذكرهم جميعا في الوصية إلا هما. أو بالأحرى هو... لياندرو. وتعلمين تماما أن ماوريثيو ربما علم ببعض الشائعات عن محاولاته معي. (مكفهرة) إذا كان الأمر كذلك، فإن استثناءه من الوصية له أسبابه الواضحة، وهو يفسر أيضا شهور الجفوة المروعة بيني وبينه. لاشيء للياندرو! لا شئ لذلك الوغد الذي يسلبه زوجته ولا شئ لوالده، لعل وعسى! أما الخاطئة، فلها نصيب. لها الرفق والعفو والازدراء. ربما، أكفر بذلك! (تنهضان).

سابينا: كيف تفكرين على هذا النحو، بعد أن...؟

أماليا: أكفر، أكفر فقط! (تستدير). ومن أدراك أن موضوع لياندرو، ليس حقيقيا؟... أتشكين؟ إذن ربما كان يشك هو أيضا!
(تتجه نحو النافذة. تنهض سابينا ببطء).

سابينا: أنا أصدقك، يا سيدتي.

أماليا: (ترتخي ملامحها. تتنهد وتستدير). وهل آمن بي هو أيضا؟

سابينا: لا تشكي في ذلك...

أماليا: (تتقدم ببطء، مستغرقة في التفكير، في اتجاه الجمهور). عندما صرنا بمفردنا، حاولت الإيضاح..و لكن كان من الصعب أن أذيب في بضع دقائق الفتور الذي دام أشهراً. إضافة إلى ذلك، فقد حال الحياء والخجل دون الخوض في هذا الأمر الشائك... خجلي اللعين، الذي لم يمكّن كلينا من الثقة بالآخر... وفي النهاية لم أستطع إلا أن أواجهه بتلك الكلمات الحمقاء التي تتبادر عادة إلي شفاهنا: " أنت لم تحبني قط." (وقفة قصيرة). عندئذ، قال شيئا... رهيبا، قال:" يا اماليا المسكينة، لقد فات الأوان لقول أشياء كثيرة... لكن بعد موتي ربما أستعيدك." (تمعن النظر إلي باب الغرفة). فأجهشت بالبكاء وقلت له: "أنت لم تفقدني!" وأجابني: "لا. لم أفقدك. لكن ربما سأستعيدك...هناك، في حياة أخرى."(وقفة). ارتميت بين ذراعيه، وسألته ماذا يقصد بذلك..و لكنه مات. (متأثرة). ما الذي قصده بقوله هذا؟

سابينا: عله كان يشعر بكل شكوكك هذه، وأراد تهدئتك...

أماليا: لا. لقد قصد شيئا محددا. شئ انطوت عليه كلماته، التي قالها بعذوبة مطلقة... ربما... غفر لي؟ غفر لي ذنبا، لم اقترفه؟ (في مرارة). إذا كان الأمر كذلك، فسوف يفقدني تماما.(تتقدم نحو سابينا). ولكني لا أستطيع تحمل هذه الفكرة! لابد أن أستوضح تلك الكلمات! (تبدو نظرتها وكأنها تبحث عن ماوريثيو في فضاء الحجرة). يبدو لي، كأنه يطالبني بذلك!...(في قوة). هم سيخبرونني بما أريد. فهم، يعرفون كل

شئ. (تتجه ناحية اليسار). لأنه أشار إليهم دون ذكرهم. وسيتوقف عليهم، أن يستعيدنى... أو أن يفقدنى!

سابينا: (متخوفة). ربما من الأفضل إرجاء الأمر برمته ليوم آخر... حتى تكونى أكثر هدوءا...

أماليا: إما أن أقوم بذلك الآن، أو لن يكون أبدا! فاليوم أستطيع أن أسدد إليهم ضربة قوية لا تتيح لهم التفكير. وبالإضافة إلى ذلك يا سابينا...لا أستطيع العيش... ولو لدقيقة أخرى!، دون أن أقوم بمحاولة كي يستعيدنى...إلى الأبد. (يسمع فجأة جرس المنزل. تبتعدان بسرعة، الواحدة عن الأخرى، فى توتر). ها هم قد وصلوا! (تسرع ناحية الغرفة). لا تنادينى حتى يحضروا جميعا! (تنظر إلى الساعة). يا إلهى، صار الوقت متأخرا! وضاق بى! افتحى! (تستند إلى باب الغرفة، بينما تتجه سابينا نحو حافة المسرح، لفتح الباب). سابينا! (سابينا تتوقف). إنى خائفة!...

سابينا: تشجعى يا سيدتى، سيكون الأمر يسيرا إذا تعاونا فيما بيننا.

أماليا: شكرا...

(تخرج سابينا. تفتح اماليا باب الغرفة وتنتظر وهلة، فى انتباه، ثم تدخل الغرفة وتغلق الباب وراءها. فى اللحظة نفسها تقريبا يدخل لورنثو، وتتبعه سابينا. رجل فى الستين من العمر، حسن المظهر، بشوش، يرتدى فى غير هندام حلة رخيصة. تضئ سابينا ثريا الوسط.).

سابينا: سأخطر السيدة فى الحال.
(تتجه ناحية اليمين).

لورنثو: انتظرى، يا امرأة...أنت لا تتذكريننى؟ فقد التحقت بالعمل هنا عندما توقفت الأسرة عن التردد على المنزل.

سابينا: بلى، فأنا أتذكرك، يا سيد لورنثو. تفضل بالجلوس.

لورنثو: شكرا.(يجلس خلف المائدة). أنا متعب للغاية، وفى أمس الحاجة للنوم.

سابينا: سأعد لك القهوة حالا.

لورنثو: حسنا تفعلين... وكيف حال السيدة؟

سابينا: لك أن تتخيل حالها.

لورنثو: أجل أتخيله، لم يتوفر لها الوقت للحديث معه...

سابينا: أجل، يا سيدى.

لورنثو: وكيف حدث ذلك؟

سابينا: ظهرت عليه بعض البوادر فى الثالثة والنصف.

لورنثو: هل غاب عن الوعى؟

سابينا: كان شبه غائب... ذكر عدة أشياء لبضع دقائق ثم طلب ورقة وقلما...

لورنثو: ثم...

سابينا: ولكن، لم يعطنا فرصة لفهمه، فقد غط فى النوم، ومازال.

لورنثو: ما علينا!...و ماذا قال الطبيب؟

سابينا: قال أن لا أمل فى حالته. (يطقطق لورنثو بلسانه ويهز رأسه فى أسى). بإذنك، سأخبر السيدة اماليا بحضورك.

لورنثو: أجل، أجل، فلتذهبى.

(سابينا تخرج من الناحية اليمنى وتغلق الباب وراءها. لورنثو ينهض، يتأمل الغرفة فى فضول. يدنو من باب الجانب الأيمن محاولا التنصت. يرن جرس الباب، فيسرع لورنثو إلى مكانه. وقفة قصيرة. تدخل سابينا مرة أخرى وتغلق الباب خلفها).

سابينا: ستحضر السيدة فى الحال. هل ترغب فى تناول مشروب، ريثما أعد القهوة؟

لورنثو: لا، شكرا. لقد رن جرس الباب.

سابينا: أجل سأفتح حالا.
(تتجه صوب المخرج).

لورنثو: ترى، هل هو شقيقى؟

سابينا: وربما يكون ابنك.

لورنثو: (قطب جبينه). طبعا. سيأتى ابنى أيضا.

سابينا: أجل، سيدى. الجميع.(تخرج. ينهض لورنثو وينتظر، ناظرا إلى المدخل. وبعد لحظة، تعود سابينا). إنه شقيقك، يا سيدى لورنثو.

(تفسح الطريق، ويدخل داماسو وليونور ومونيكا. تخرج سابينا. يبلغ داماسو من العمر حوالى الخمسين عاما، رجل جاف المظهر، ثمل. يرتدى حلة داكنة، بالية بعض الشيء، يلمع وسام على صدره. يعطى مظهره العام وصوته وحركته انطباعا بالاحترام، وإن كان يبدو زائفا قليلاً. أما ليونور، زوجه، فهى بدينة، فى الأربعين من عمرها. توحى قسمات وجهها بقسط من جمال عادى فى فترة الشباب.لا ذوق لها فى ملابسها، ويزين معصمها عدة أساور ذات لمعان شديد الصفرة، تخشخش بها من وقت لآخر. أما الابنة، مونيكا، فهى شابة لم تبلغ بعد العشرين من عمرها، فارعة القامة، خجول، ترتدى ثوبا بسيطا للغاية. ينظر الزوجان، للحظة، إلى لورنثو نظرة لا تنم عن مودة).

لورنثو: (يقترب بوجه بشوش). كيف حالكما؟ (يصافح داماسو) كيف حالك، يا ليونور؟

ليو: (بفظاظة). كما ترى. جميعنا هنا، مثلك تماما.
(يتقدم إلى الجزء الأمامى من خشبة المسرح ويتخذ مجلسا إلى يمين المائدة. بينما يتجه داماسو إلى النافذة).

مونيكا: مرحبا، يا عمى.
(تتطاول على أطراف أصابعها لتقبيل لورنثو).

لورنثو: مرحبا، يا صغيرتى. (يقبلها) كان لابد أن تكونى فى فراشك الآن، فهذه الأمور ليست لمثلك.

ليو: لقد أحضرناها معنا، لأن لنا فى الأمر وجهة نظر.

داماسو: لقد طلب ماوريثيو حضورها.

ليو: اجلسى، يا مونيكا.

مونيكا: سمعا وطاعة، يا أمى.
(تجلس على الطرف الأيمن من الأريكة. تدق الساعة مشيرة إلى الرابعة والنصف. وقفة قصيرة).

داماسو: (إلى لورنثو). أما زال على قيد الحياة؟

لورنثو: بلى.

(يتجول).

داماسو: هل رأيته؟

لورنثو: لا، لقد وصلت لتوى.

ليونور: وماذا عن الحرباء؟

لورنثو: (بابتسامة خفيفة). لا، لم أر اماليا.

داماسو: بم أخبروك عن مرضه؟

لورنثو: أعتقد أن ما أعرفه، تعرفونه جميعا. الحالة خطيرة فعلا. فقد قرأت قبل مجيئى، عن مثل هذه الحالات. يقول الطبيب أن لا أمل فى الشفاء.

ليونور: مفهوم!

(ينفد صبرها فتنقر بحذائها الأرض فى عصبية، محدثة صوتا متتابعا وتخشخش بأساورها، ناظرة إلى زوجها).

داماسو: (بصوت أوضح). إذن، هو أمر لم يكن متوقعا. هل تعرف متى داهمته الأزمة؟

لورنثو: كنت أعتقد أنكم على علم. فى الثالثة والنصف.

(ينظر داماسو وليونور إلى الساعة).

داماسو: ومنذ ذلك الحين... غائب عن الوعى؟

لورنثو: (ينظر إليهما ساخرا). يبدو أنه استرده فى البداية...

داماسو: (فزعا). حقا!

ليونور: (فزعة كذلك). حقا!

لورنثو: ثم غاب عنه من جديد... فلم يكن لديه متسع من الوقت لأى شىء.

داماسو: (هدأ بعض الشىء). آه!

ليونور: (وقد هدأت كذلك). آه!...

(تبكى مونيكا فى هدوء ويبلل عينيها الدمع. يجلس لورنثو خلف المائدة).

لورنثو: فى الواقع، كنا دائما نعرف القليل عن صحته، متى رأيته آخر مرة؟

داماسو: (يتجول). عند وداع ماتيو.

لورنثو: مثلى تماما. بالمناسبة: هل لديك أخبار عن ماتيو؟ فأنا لا أعرف عنه شيئا.

داماسو: أعرف عنه بطريق غير مباشر. فيبدو أن حاله على ما يرام فى تلك البلاد، ولكن بالعمل المضنى.

لورنثو: كم سيحزنه هذا الأمر! رغم أنه لا يعرف شيئا حتى الآن..!

داماسو: ولكن، كل هذا، سيؤدى بلا شك إلى تحسين حاله.

لورنثو: أتعتقد ذلك؟

داماسو: (يقترب منه). أجل، فإذا كان ماوريثيو لم يكتب وصيته بعد، فسوف ينال نصيبا لا بأس به... هل تعلم أن ماوريثيو قد حصل خلال الأشهر الأخيرة على مستحقاته من نيويورك وباريس؟

لورنثو: أجل.

داماسو: (يتنهد). ماوريثيو المسكين!...

ليونور: (إلى لورنثو). كم سيكون المبلغ الكلى، فى اعتقادك؟

لورنثو: من الصعب حسابه.

داماسو: لا أعتقد، ففى بعض الأحيان، فكرت أنه لن يقل عن... (تبكى مونيكا الآن بصوت مسموع). ماذا بك، يا ابنتى؟

مونيكا: (باكية). لاشيء، يا أبى.

(تحاول عبثا احتواء دموعها. يتبادل الآخرون النظرات، فى حذر. ينهض لورنثو ويقترب منها ويربت على رأسها).

لورنثو: هدئى من روعك، يا طفلتى... (للآخرين). مسكين ماوريثيو!

داماسو: أجل، مسكين...

(تنهيدة زائفة، بينما يعاود لورنثو التجول).

ليونور: (تنقر بحذائها الأرض وقد نفد صبرها). يا لها من حرباء، كان لا بد أن تراعى وجودنا، وتأتى لتحيتنا. من تحسب نفسها؟ فأنتم أشقاؤه، أما هى، فلا شىء.

لورنثو: أجل، لا شئ... وربما الكثير أيضا...

ليونور: (تخشخش بأساورها). أتفضل أن أقولها بعبارة أخرى؟

لورنثو: (بسخرية). لا!... فى حضور الصغيرة.

ليونور: تلك الداهية!... لابد أنها تتدرب الآن على دور البائسة. وإذا كان عليها أن تأسف حقا فعليها أن تأسف على عودتها إلى الشارع...

داماسو: ليونور...

ليونور: (تنهض). لن تكونا إلا أبلهين لو سمحتما لها بالخروج بقلامة ظفر!

(تشير إلى طرف إصبعها).

لورنثو: أعتقد، أنها لن تخرج من هذا المنزل خاوية الوفاض!

(يجلس).

ليونور: لا، ليس لهذا الحد. فلتأخذ كل ثيابها الحقيرة...حسنا، كلها تقريبا. ولكنها لن تظفر بأى من مصاغها أو لوحاته!

داماسو: اهدئى، يا امرأة. فقد استدعتنا جميعا، وهذا يعنى أنها تفهمت الوضع. من الواضح أن ماوريثيو لم يترك وصية لها وإلا لما استدعتنا... ثقى أن الأمور ستأخذ مجراها. (يتجول ثم يتوقف إلى جوار مونيكا، التى تنصت إليه بقلق، فيضع يده على رأسها).

مونيكا، يا ابنتى، سنتمكن هكذا من الإنفاق على دراستك ومنحك الرعاية التى تستحقينها. يعلم الله أننى عندما منحونى هذا الوسام...

ليونور: (بازدراء). حسنا!...

(تجلس).

داماسو: ... وددت لو أستبدل بالشرف الذى منحونى إياه تأمين مستقبلك... لقد عمل أبوك المسكين لسنوات طوال بلا جدوى. وسيتلقى الآن الثواب. لا ينسى الله أبدا الطيبين... (ينتظر، وقد انتشى بما قاله. تسحب مونيكا رأسها وقد بدا عليها الحزن). ألن تقولى شيئا، يا ابنتى؟

مونيكا: إننى أشعر بالأسى، يا والدى: لأن اماليا طيبة

القلب.

ليونور: (بغيظ). إذا سمعتك ترددين هذا مرة أخرى، سوف ألطمك على وجهك!

داماسو: (محاولا تهدئة الموقف). اصمتي، يا ليونور، فمونيكا مازالت صغيرة ولا تستطيع الحكم على الناس... (وقفة قصيرة).

ليونور: أتساءل، لماذا لم تخرج حتى الآن؟

داماسو: (بارتياح). لأنها تخشانا.

ليونور: لعلها تبلل الآن عينيها لتستعطفنا... (تنقر بحذائها الأرض).
حذار من التأثر! أتسمعني يا داماسو! لتعرف منذ اللحظة الأولى أنها في قبضة أيدينا، وأننا لن نلين. هل اتفقنا؟

داماسو: طبعا.

ليونور: وماذا عنك، يا لورنثو؟

لورنثو: سوف نرى.

ليونور: (تنهض). أخبرني، ما الذي سنراه؟

لورنثو: قلت لك سوف نرى! فنحن لا نعرف شيئا بعد.

ليونور: لا نعرف؟ بل سنعرف كل شئ في الحال. أين هي؟

لورنثو: (مشيرا). في غرفة النوم.

ليونور: بما أنها لا تخرج، فسأدخل أنا. (تتجه إلى باب غرفة النوم. بينما يعترض داماسو طريقها، تنهض مونيكا).

داماسو: انتظري...

ليونور: ماذا؟ هذا المنزل يحق لنا، أكثر منها!

لورنثو: سيكون لنا...
(ينهض).

ليونور: الأمر سواء! (لداماسو). أفسح الطريق.

لورنثو: مادمت مصرة... لنرَ. ولكن أعتقد أن من الأفضل أن يقوم أحد الأشقاء بهذا الأمر، بإذنك. (يتجه نحو الباب ويحرك المقبض بخفة. يتوقف وينظر إلى الآخرين بجدية). الباب مغلق بالترباس. (ليونور تتقدم وتحاول هي الأخرى فتحه. يتبادلون جميعا النظرات). لا يجب أن نتعجل. فالأمر برمته ليس واضحا، لننتظر. (يعود ليجلس خلف المائدة. تجلس مونيكا. تتبادل ليونور وداماسو النظرات، في قلق. تدخل سابينا، تنظر إليهم وتتجه نحو زاوية القاعة). أيطرق أحد الباب؟

سابينا: خيل إلي، وأنا في المطبخ، وصول سيارة. (تخرج).

لورنثو: (بجفاف). إنه ابني.
(تسارع ليونور إلى الجلوس، في كبرياء).

داماسو: ألا زلتما متباعدين؟

لورنثو: لا مفر من ذلك، فلا وفاق بيننا.

داماسو: أما زال يعمل في الجريدة؟

لورنثو: (كرها). بلى.
(تدخل سابينا، وخلفها مباشرة، لياندرو).

سابينا: السيد لياندرو.
(لياندرو، في نحو الأربعين من العمر، رغم مظهره الشاب. يرتدي ملابس انسيابية بسيطة تتناسب مع نوعية عمله. ينظر وهلة إلى الجميع، بعدوانية واضحة).

لياندرو: مساء الخير.

داماسو: مساء الخير.

ليونور: مساء الخير.
(لورنثو لا يلتفت البتة. في رصانة يتناول سيجارة ويشعلها).

سابينا: سأخطر سيدتي.
(تنصرف).

داماسو: أعتقد أن الباب... مغلق.

سابينا: (في دهشة). مغلق؟
(تفتح الباب في هدوء، فتثير دهشة الجميع، تنظر إليهم وتدخل الغرفة، مغلقة الباب وراءها).

لورنثو: (في فضول). ماذا يعني هذا؟

لياندرو: (مستاء من عدم اكتراثهم به). كيف حال ماوريثيو؟

داماسو: إنه يحتضر.
(يتجه نحو المائدة ويتناول سيجارة أخرى، يشتمها قبل إشعالها).

ليونور: لا مفر من ذلك. ولم يكتب وصيته بعد.

لياندرو: لا عليك إخباري. فأنا أراه على الوجوه...(ينظر إلى والده). أرى على وجوهكم جميعا تهللا لم تنجحوا في إخفائه.

ليونور: أتقصد أنك تأسف لما ألم به؟ عجبا! كما لو كنا لا نعرف جميعا أن...

لياندرو: حذار مما تقولين! لا، لن أقول إنني آسف لما ألم بعمي، لأنني سأكون كاذبا. و لكن هي، شيء آخر!

ليونور: طبعا! فهي هي، وهو هو.

داماسو: ليونور...

لورنثو: صه!
(يشير إلى باب غرفة النوم. تخرج سابينا، تجتاز القاعة، وسط صمت الجميع، وتخرج من الجانب الآخر).

لياندرو: ماذا كنت تقصدين، يا سيدتي؟

ليونور: لم أقصد شيئا تجهله أنت.

لياندرو: لا يروقني هذا المسلك. فأنا أحترم حزن اماليا، التي نجلس في منزلها...

ليونور: في منزلها!

لياندرو: أجل، في منزلها! ولن أسمح لأحد بسبها أو التقليل من شأنها!

ليونور: أعتقد أنها لم تخرج حتى الآن لأنها كانت في انتظار نصيرها ...الفارس المقدام، الذي سيغمرها، بفقره. أليس كذلك؟

لياندرو: أرجوك، يا سيدتي!

داماسو: (ينظر إلى باب الغرفة في ريبة). احذروا!
(يلتفت الجميع إلى باب الغرفة. تنهض مونيكا. يفتح الباب وتظهر اماليا بعينين جافتين تماما، واضعة إصبعها على شفتيها طالبة الصمت، واثقة بنفسها، تغلق الباب. ينهض لورنثو).

اماليا: أرجوكم الهدوء، سوف توقظونه.



مــــونيكا: (تندفع لعناقها). عمتي!

ليـــــونور: الزمي مكانك، يا مونيكا! ليس لك من عمة هنا. (تعود مونيكا إلى مكانها ذليلة). فأماليا ليست إلا سيدة، ترتدى أفضل ملابسها وحليها، ويبدو أنها لا تتفهم الموقف.

أمــــاليــــا: (تنظر إلى الساعة وتتقدم تجاههم). وما هو موقفي، في رأيك؟

دامــاســـو: تقصد زوجي أن قيامك بدور سيدة المنزل ربما لا يناسبك الآن... أعرف أنك تعين ذلك جيدا، ولهذا السبب أبلغتنا.

أمــــاليــــا: أشكرك على توضيـــحك لرأى زوجك. وهل يتـفق الجميع على نفس الرأى؟

(تنفى مونيكا برأسها فى خجل وتتظاهر اماليا بعدم رؤيتها).

ليـــــاندرو: أنا لا أشاطرهم الرأى، يا اماليا، وهم يعلمون ذلك جيدا.

لورنثــــــو: أنا، يا سيدتي، لا رأى لى... بعد. وأنا أسف على كل ما يحدث لك.

أمــــاليــــا: (بجفاف). شكرا. (لداماسو). وهل من آراء أخرى للسيدة زوجك؟

دامــاســـو: بما أنك تأخـذين الأمـر على هـذا النحـو، فسـوف أخبرك برأيي. من المؤسف أن أذكرك أننا قد حضرنا جميعا إلى هنا لأننا أصحاب حق، ولا أحد غيرنا له الحق فى البقاء معه... عليك إذن مغادرة المنزل.

ليـــــونور: ولكن بملابس أخرى، وبدون أى من هذه الحلى.

ليـــــاندرو: أنا لا أسمح بهذا الكلام!

أمــــاليــــا: (بفـتـور). أشكرك يا ليـاندرو، فـلا حـاجـة لى إلى مسـاعدة. (متوجهة إلى ليونور). إذن، تريدين أن أخرج مجردة من كل شيء؟

ليـــــونور: ما دمت قد فهمت الأمر هكذا....

أمــــاليــــا: أترغبين فى طردى كالكلبة إلى الشارع؟

ليـــــونور: (حانقة). لقد أصبت فى اختيار الكلمة.

لورنثــــــو: كفى...لا يجب أن نصل إلى هذا الحد....

دامــاســـو: بالطبع، لا (متوجها إلى اماليا). أيمكنك اصطحابنا إلى جوار شقيقنا؟

أمــــاليــــا: سترونه على الفور، هيا.

(تعود إلى باب الغرفة، يقترب الجميع. تدخل سابينا من الجانب الآخر وتقف قرب باب القاعة. تتبادل كل منهما النظرات دون أن يلحظ الآخرون: تفتح اماليا باب الغرفة المظلمة، ناظرة إليهم. يتزاحم الجميع، فى صمت، لرؤية ما بداخل الغرفة).

ليـــــاندرو: أهذه ممرضة؟

أمــــاليــــا: أجل.

ليـــــونور: إنها تنظر إلينا...

دامــاســـو: تنهض...

لورنثــــــو: إنها تحيينا.

(يردون لها التحية جميعا).

مــــونيكا: يبدو هادئا تماما...

أمــــاليــــا: (فى مرارة). أجل، فهو الآن فى غاية الهدوء.

(تغلق الباب بهدوء).

ليـــــونور: (ترفع صوتها، شاعرة بالمهانة). لماذا تغلقين الباب إذا كنا سندخل الغرفة؟

أمــــاليــــا: بالله عليك، يا سيدتي، لا ترفعي صوتك!

ليـــــونور: (تتمادى). ولِمَ لا؟

أمــــاليــــا: سوف توقظينه و...

ليـــــونور: (بصوت أعلى). وماذا؟

أمــــاليــــا: من الممكن أن يملى وصيته.

(يسـود الصـمت، تتـراجع ليـونور فى قلق. تجـتـاز سابينا القاعة).

ســــابينا: بإذنكم.

(ينظر إليها الجميع فى دهشة: تفتح باب غرفة النوم وتختفى مغلقة الباب).

أمــــاليــــا: (تتقدمهم). تفضلوا بالجلوس: لقد دعوتكم جميعا للحضور لأنى أريد أن أخبركم شيئا. (تعود مونيكا لتجلس على الأريكة، بينما يتخذ الآخرون مجلسا إلى جـوار المائدة، منتبـهين لما تقـول). بدأ مـاوريثـيـو يحتضر فى الثالثة والنصف. ثم أفاق للحظة وحرص على أن يملى رغبته الأخيرة، حيث إنَّ الطبيب أخبره بحقيقة مرضه... وأنتم جميعا تعرفون علته. ثم غاب عن الوعى من جديد... وأبلغنا الطبيب أنه لم يبق له من العمر إلا قليل لن يتجاوز به صبـاح الغد. ورأى أن نوفر له الهدوء التام. وهكذا ظل فى سبات عميق على مـا رأيتـموه. لكن، رغم هـذا، يمكن إفاقتـه إما بالتحدث معه أو ربما بحقنه. (تصمت قليلا واقفة إلى جوار المائدة). هل لفت نظر أحدكم وجـود ورقة وقلم فوق المائدة بجوار السرير؟

مــــونيكا: أجل، لقد رأيتهما.

أمــــاليــــا: إنها وصيته، وقد صغتها بنفسى. أعتقد أنها ستتفق ورغبته... ستئول كل ثروته إلى، ولن يحصل أى منكم على شيء.

ليـــــونور: يا لها من حقارة!

أمــــاليــــا: حقارة؟ لا، إنها إرادته. إذا أيقظته، فسيقرؤها عليكم ويوقع عليها دون تردد.

ليـــــاندرو: (بلطف). دون توثيق؟...

أمــــاليــــا: أجل دون توثيق، يكفى خمسة شهود. أنا ملمة بمثل هذه الأمـور، وأعـتـقـد... أنك يمكنك أن تكون أحـد الشهود.

ليـــــاندرو: بالطبع.

أمــــاليــــا: (بنظرة خبيثة للجميع). إذا لزم الأمر، سنحضر باقى الشـهـود من الجـيـران وسـابينا تعـرف من سنلجـأ إليهم. (وقفة قصيرة). أما الآن فإذا أراد أحدكم أن يخاطر بإيقاظه... فليفعل. الباب أمامكم.

(صمت مميت).

ليـــــاندرو: أنا.

(ينهض ويتجه نحو الغرفة).

ليـــــونور: (تهب واقفة). إلى أين؟

دامــاســـو: (يقف أيضا). قف، يا لياندرو!

أمــــاليــــا: (بابتـسـامـة). عـد إلى مكانك، يا ليـاندرو. فسنقوم



بإفاقته إذا لم يعترض أحد.

لورنثـو: (لم يبرح مكانه). ولِمَ لم تفعلى؟

أماليا: لأنى أردت أن أقترح عليكم أمرا. من فضلكم، عودوا إلى أماكنكم. (يجلسون). لقد خاصمكم ماوريثيو جميعا منذ عدة سنوات (تتجول فى القاعة). إلا ماتيو، فقد كان الشقيق الوحيد الذى لم يقاطعه، وعندما قرر السفر إلى أمريكا سعيا وراء الرزق، لم يتردد ماوريثيو فى دفع نفقات الرحلة، بل وزاد عليها... ربما لأن ماتيو لم يحاول قط استغلال شقيقه الثرى. (يتبادل داماسو وليونور النظرات فى ضيق). وقد دعاكم ماتيو إلى منزله منذ ستة أشهر لحفل وداعه: ولم يكن هناك أحد غيركم. ولم يستطع ماوريثيو رفض الدعوة...(تصمت. مكفهرة). ومنذ ذلك الحين... (تتوقف). لكن لا، هذا لا يعنيكم فى شئ.(تقترب منهم). فى ذلك اليوم، انفرد أحدكم بماوريثيو وتحدث معه، مخبرا إياه بأمر خطير (يشق عليها الحديث). ويبدو أن الأمر كان يتعلق بى. (تنظر إليهم واحدا تلو الآخر، بينما تتراجع نظراتهم جميعا فزعين؟ أم حيارى؟ عدا مونيكا وليأندرو، فقد واصلا النظر إليها بثبات). وسوف يخبرنى الآن، من تحدث منكم مع ماوريثيو، بكل كلمة قالها له... وإذا لم يفعل... سأعمل على أن يوقع ماوريثيو على الوصية فى الحال. أما إذا أخبرنى بكل شئ... فأقسم بالله الحى الذى لا يموت أن ماوريثيو لن يوقع عليها.

(صمت طويل).

داماسو: (يتنحنح وينعم صوته، متحدثا بلهجة ودودة). لعلك مخطئة فى ظنك، ربما تتخيلين أشياء... هذا طبيعى نظرا إلى حالتك النفسية الراهنة والتى نحترمها جميعا، وكيف لك أن تكونى على يقين من أن شيئاً حدث فى لقاء مر عليه زمن طويل؟

أماليا: أنا واثقة من حدوث ذلك.

لورنثـو: هل ذكر لك زوجك شيئا عن هذا الأمر؟

أماليا: لا .

داماسو: ألا تفهمين؟ هذا يدل على أنه لم يحدث شىء على الإطلاق.

أماليا: ليونور، ماذا كنت تسمينه؟ فأنت تهوين تسمية الأشخاص حسب أهوائك. (توجه الحديث إلى داماسو). كانت تطلق عليه "الصامت" أليس كذلك؟ فهو خجول صامت كأى رسام جيد... ولكنى أعلم أن أحدا منكم قد تحدث معه!

لورنثـو: أشك فى ذلك يا أماليا... ومع ذلك، إذا افترضنا أنه قد حدث بالفعل، ماذا تجنين من تقصى الأمر الآن؟ لِمَ تعذبين نفسك بلا جدوى؟

أماليا: (حزينة). هذا شأنى وحدى!

لورنثـو: (يهز كتفيه ويكبت تثاؤبه). أنا أشفق عليك، يا سيدتى: فلابد وأن هذه الساعات الأخيرة قد أفقدتك صوابك.

أماليا: (فى فتور). هل هذا رأى الجميع؟ (لحظات من الصمت). هل من مجيب؟

ليأندرو: (ينهض). اماليا، فلتوقظيه.

أماليا: حسنا... سأفعل.

(تتجه إلى غرفة النوم، ببطء).

ليونور: (تنهض). ليس من حقك القيام بذلك!

(تنهض مونيكا أيضا).

أماليا: (تعود). إذا فأنت التى فعلت ذلك؟

(تتجه صوبها).

ليونور: أنا لم أقل شيئا، ولكن ليس هذا من حقك!

(خلال هذا الحديث، تفتح مونيكا بسرعة باب الغرفة وتختفى).

داماسو: (ينهض). مونيكا!

(يركض وراءها ويختفى أيضا).

أماليا: مونيكا!

ليونور: (تمد ذراعيها). لا!

(يفيق لورنثو من إغفاءته. تعود اماليا بعد لحظات وقد أحضرت مونيكا بالقوة، ثم تغلق الباب. يقترب الجميع، إلا لورنثو).

داماسو: (فى غضب). هل أردت إيقاظه؟ أجيبى!

مونيكا: (بصوت خافت). أجل.

(وما إن سمعت أمها هذا الرد استشاطت غضبا، وصفعت ابنتها).

ليونور: عودى إلى مكانك!

(تستجيب مونيكا لطلب أمها على الفور، ولكنها تظل واقفة إلى جانب الخلفية، مديرة ظهرها ومرتجفة من شدة البكاء).

أماليا: (فى ضيق). يا له من أسلوب لتربيتها.

ليونور: هى ابنتى أنا!

أماليا: وهذا... لا يزال منزلى! كما أن الأبناء ليسوا لعبة فى أيدينا، نقبلهم أو نصفعهم وقتما نشاء.

(تحدث ليونور رنينا بأساورها، ثم تجلس دون أن ترد).

مونيكا: لقد أردت بذلك... أن أساعد... الجميع.

ليأندرو: بالتأكيد... هونى عليك.

(يقدم لها منديلا لتجفف عينيها، فتعيده إليه بعد قليل).

أماليا: أشكرك يا مونيكا. فأنت هكذا لا تساعديننى، وهذا على عكس ما تعتقدين. أنا فى انتظار مساعدتهم جميعا، وذلك بإخبارى بكل شىء.

داماسو: لقد أخبرناك جميعا أننا لا نعرف شيئا.

أماليا: هل أنت على يقين؟... (تتقدم نحوهم). أرى أنكم لم تفهموا الوضع بعد. أحدكم عليه الاعتراف على الفور، هنا، أمام الجميع! (تتجه إلى داماسو). لم تكن أنت؟ إذن تهانى. ولكنك والجميع، ولست أنا!، سترغمون المذنب منكم على اخبارى بكل شىء: ستفعلون ذلك لأنه فى مصلحتكم جميعا!... أقولها الآن لمن قام بفعلته هذه، أن يتحدث على الفور ويجنب أسرته أن تخونه. (وقفة. يتبادل الجميع النظرات فى قلق). هيا إذن، من منكم؟

(يلتزم الجميع الصمت ويواصلون تبادل النظرات،



تخطو اماليا بضع خطوات نحو الغرفة. غام وجهها، تتوقف متسائلة بنظراتها. يبدو الاضطراب على الجميع. بضع خطوات أخرى. يزداد التوتر بين الجميع. يتقدم داماسو قليلا، فى حيرة، يريد إيقافها ولكنه لا يعرف ماذا يقول. تنهض ليونور ببطء، فى حين بدأ لورنثو يفيق من إغفاءته. يمعن لياندرو فى النظر إلى اماليا. أما مونيكا فقد بدأت تتقدم، وكلها رغبة، على ما يبدو، أن تدخل اماليا إلى الغرفة. تخطو اماليا خطوتين أو ثلاثاً. تتقدم ليونور بدورها متشابكة الكفين. ينهض لورنثو. وعلى استحياء، يقوم داماسو بحركة تنم عن التوسل. صارت اماليا على مقربة من الباب. تعاود النظر إليهم، وإلى الساعة. ينتابها، مثلهم، الفزع، ولكن أحدا منهم لا يدرك. يلاحظ عليها التردد. وفجأة، يتحرك مقبض الباب ثم ينفتح، تدخل سابينا. تتنفس اماليا الصعداء).

سابينا: لقد تحرك، يا سيدتى! يبدو أنه يرغب فى الاستيقاظ! (تزيد كلماتها هذه من توتر الحاضرين. تنظر اماليا إليهم جميعا نظرة انتصار وتتهيأ للخروج).

داماسو: أرجوك يا اماليا، لا تفعلى! أعدك بالمساعدة فى كشف ما تبحثين عنه. كونى على يقين من أننا سنخبرك! و لكن أرجوك لا تفعلى ذلك!

آماليا: لقد تأخرتم كثيرا، بيد أننى صريحة معكم. إذا لم يسترد وعيه بنفسه، فلن أعيده إليه.

(تخرج وتغلق الباب وراءها. تتجه سابينا نحو الخلفية، وتجلس ليونور).

لورنثو: (يتنهد ويسقط على مقعده). متى سيأتوننا بالقهوة؟ فأنا منهار من شدة الإنهاك.

سابينا: فى الحال، سيدى لورنثو.

(تخرج من الخلفية).

داماسو: مونيكا، اذهبى مع الخادمة، وساعديها.

مونيكا: ألا تعتقد يا والدى أن خروجى من هنا قد بات متأخرا بعض الشيء؟

ليونور: افعلى ما أمرك به والدك!

مونيكا: (فى حزن). كما تشائين، يا أمى.

(تخرج من الخلفية، خلف سابينا. وقفة قصيرة. ينظر الجميع إلى ليونور).

ليونور: لا تنظروا إلى هكذا! فأنا لست الفاعلة!

داماسو: يا امرأة... لم نقل شيئا من هذا. (ينظر إلى الساعة فى ضيق). أمامنا القليل من الوقت... سيكون من الأفضل، أيا كان من قام بذلك، أن يخبرها على الفور. (يواصل النظر إلى الساعة).

لياندرو: (باحتقار). ولِمَ تستثنين نفسك؟

داماسو: (فى ضيق). لا تقل سخافات، يا ابن الأخ. لو كنت أنا، لما تركتها تدخل هناك.

لياندرو: لقد تركتها تفعل، لأنك على يقين أنها ستنفذ كلمتها.

ليونور: أقسم أن هذه الشمطاء قد أيقظته بالفعل!

داماسو: (فى فزع). أتعتقدين ذلك؟ (يقترب من الباب ويتنصت). لا أسمع شيئا على الإطلاق.

داماسو: إن السرير بعيد قليلاً. افتح الباب! هل أفتح يا لورنثو؟

ليونور: (لورنثو لا يجيب، فقد غفا).

داماسو: (بازدراء) هذا النؤوم، لقد استسلم للنوم. صه، لابد من الاتفاق على شئ... (يقترب فى عجلة من لورنثو). استيقظ يا لورنثو! كيف تستطيع النوم مع كل هذا القلق؟ (يهزه).

لورنثو: (يستيقظ). لأنى فى أمس الحاجة للنوم.

داماسو: لورنثو، ليس الأمر هذرا! سوف تضيع منا كل هذه الأموال!

(يتجه لياندرو، باشمئزاز، صوب النافذة).

لورنثو: ألم تكن أنت؟ إذن اعترف.

داماسو: (يائسا). بهذا الأسلوب، لن تصل إلى أى شيء.

لورنثو: لا يعنينى فى شئ أن تكون أنت، يا داماسو، أو أن تكون زوجك.

ليونور: (ساخطة). رجل أعمال بلا أموال.

لورنثو: (مجروحا). عجبت أن لسانك لم ينطق بها حتى الآن. على أية حال شكرا.

داماسو: يبدو أننا جميعا نرغب فى أن يوقع ماوريثيو تلك الوصية!

لياندرو: (يستدير ناحيتهم). أنا أرغب فى ذلك دون أدنى شك، بل أنبؤكم جميعا إن لم تفقه هى من غشيته، سوف أقوم بذلك، بنفسى.

لورنثو: (بجفاف). أنت، لن تفعل شيئا.

لياندرو: عجبا! أخيرا، يحادثنى أبى. (يتقدم). افعل ذلك! لست مستعدا للمشاركة فى موقفكم الدنيء.

لورنثو: (بحزم). أنت لن تفعل شيئا!

لياندرو: (ينفجر فى غضب شديد). من تكون أنت لتمنعنى من القيام بذلك؟ منذ فترة لا أدين لك بشيء! كنت دائما غير قادر على الوقوف إلى جانبى كأى أب. كان كل اهتمامك منصبا على مشاريعك التى بددت عليها ما لم يكن لك، بل كانت كلها أموالى! يا

لورنثو: يا ولد!

(ينهض ويقترب منه).

لياندرو: أبى !

داماسو: لا تنفعلا هكذا... فليس من المستحسن...

لورنثو: إذن، فستوقظه أنت؟

لياندرو: ثق بذلك!

لورنثو: حسنا. فلتقم بذلك الآن، على الفور. (وقفة قصيرة). ما الذى يمنعك؟ لن يستطيع هؤلاء الإمساك بك، أما أنا فلن أحرك ساكنا.

(يتقدم لياندرو بخطى سريعة نحو الباب).

ليونور: (تنهض، فزعة). هل جننت يا لورنثو؟

داماسو: لياندرو!

(لياندرو يتوقف).

لورنثو: (مبتسما). ألن تفعل؟

لياندرو: نعم!

(تجلس ليونور، وقد بدا عليها الإنهاك).

لورنثو: أنا أفهم كل شيء. (يدنو منه). لقد أتيت إلى هنا وأنت تحلم بأماليا أخرى، مختلفة تماما عما وجدتها

عليه. فهى فاترة شيئاً أكثر مما توقعت. فأنت لم تعد على يقين، إذا ما آلت إليها ثروة ماوريثيو، من أن تكون أنت بديله. أليس كذلك؟ ولكن الحال تختلف بالنسبة إلى الوالد، سيظل دوما هو الوالد، فأنا أستطيع الحصول على نصيبى من الميراث وإن شئت أبدده. ولكن، إذا ما تبقى بعض المال عندما تحين ساعتى... كل منا يعرف الآخر يا بنى، أليس كذلك؟

ليساندرو: المال هو كل شئ بالنسبة إليك. لن تدرك أبدا أننى لن أقدم على ذلك احتراما لرغبة اماليا.

لورنثو: (ساخرا). وماذا عن رغبة ذلك المحتضر؟

ليساندرو: هذا لا يعنينى فى شئ!
(يبتعد فى اتجاه النافذة).

داماسو: بل هذا أهم ما فى الأمر، فسوف تجعله يوقع!

لورنثو: (فى تؤدة). لا أعتقد ذلك. ستنتظر قدر الإمكان، حتى تكشف النقاب عما تود معرفته. وبما أن أحدا منا لا يرغب فى الكشف عن الأمر، فسيطول هذا الصراع، وهو بلا شك فى مصلحتكم وليس فى مصلحتها فى شىء وذلك لاحتمال موته فى أية لحظة. انه صراع مع الزمن، (يشير إلى الساعة برأسه). كم ترغب هى فى أن يتوقف، بينما ترغبون جميعا فى أن يمضى سريعا. بيد أن هذا الصراع خطير... لأنها فى توتر شديد وإذا ما شعرت بالتعب فستوقظه فى لحظة. (دون أن ينظر إلى أحد). من يعرف منكم ما تود معرفته، فليحاول ألا يضغط عليها أكثر من ذلك، وأن يعترف لها لدى عودتها، هذا إذا فضل ذلك.

ليونور: أنت تستثنى نفسك الآن.

لورنثو: (يهز كتفيه). أنا أستثنى نفسى دائما من هذا الضرب من السخافات... (يعود ويتخذ مجلسه). حسنا. بما أنهم لا يحضرون تلك القهوة، إذن فسأنام قليلا. فلا أستطيع المقاومة.
(يرتكز برأسه على يده، ويغمض عينيه).

ليونور: فليكن الموت هو الحل!

لورنثو: (ساخرا دون أن يفتح عينيه). موته أم موتها؟

ليونور: موتهما معا!
(وقفة قصيرة. وفجأة، يعاود الكلب عواءه الطويل المثير فى الحديقة. تنهض ليونور فزعة. يفتح لورنثو عينيه. يتقدم ليساندرو عدة خطوات نحو النافذة. وبوجوه مكفهرة، يتحمل الجميع العواء حتى توقف).

ليساندرو: (فى جدية). إنه "ليال*"، فهو يستشعر الموت.

ليونور: (تزداد انهيارا). أيموت الآن؟ (تجرى ناحية اليمين، محاولة الإنصات ثم ترفع قامتها ببطء وهى ترتجف). أنا خائفة!

داماسو: (يتقدم إلى جوارها). اهدئى! ليس سوى نباح!
(فجأة يفتح باب غرفة النوم. يكتم داماسو بيده أنات ليونور. تعاود اماليا الظهور وتنظر إليهم جميعا. يحاول داماسو وليونور أن يسترقا النظر للغرفة، فتأخذ اماليا جانبا كى تمكنهما من ذلك، قبل أن تغلق الباب).

ليونور: المرضة هادئة تماما...

داماسو: أرأيت، لم يحدث شىء.

أماليا: (تغلق الباب). بالفعل، لا شئ يثير القلق. فلتهدأوا. (تتقدم). أنا فى انتظار كلمتك يا داماسو.

داماسو: (مترددا). فى الواقع، يا سيدتى، أننى... حاولت إقناعهم...
(تزداد نظرة اماليا قسوة).

ليساندرو: لا فائدة، يا اماليا. لا أحد يريد الكلام. (يجلس).

داماسو: ليس الأمر على هذا النحو، يا سيدتى! بل إن ما تسالينه فى غاية الغرابة. ربما قد التبس عليك الأمر. هل من الجائز أن ما ترغبين فى معرفته قد حدث فى مناسبة أخرى غير ذلك اليوم؟

أماليا: لا.

ليونور: أو أن الأمر يتعلق بشخص آخر...

أماليا: (بقليل من شك). لا. (يسمع جرس المنزل. تدير اماليا رأسها بسرعة فى اتجاه الباب وتنظر إلى الساعة). ترى من يكون؟... (تتجه صوب المدخل ثم تتوقف فى ريبة). أين مونيكا؟

داماسو: تساعد الخادمة.

أماليا: (تتجه نحو باب الخلفية وتفتحه). آه، حضرت أخيرا! (تدخل سابينا). هل سمعت؟

سابينا: ورأيت من نافذة المطبخ، إنها سيدة.

أماليا: سيدة؟

سابينا: يبدو أنها سيدة، فالظلام دامس... هل أفتح؟

أماليا: (تمسك بذراعها). انتظرى... أيا كان من بالباب، فأنا لست موجودة: حاولى التصرف فى الأمر، ليخبرك بما يشاء ولينصرف.

سابينا: أمرك، يا سيدتى.
(تخرج سابينا، تنتظر اماليا نافدة الصبر. يصحو لورنثو من إغفاءته).

لورنثو: أين تلك القهوة الموعودة؟ (لا يجيبه أحد. يتعلق بصر الجميع بالمدخل. يفيق تماما وينظر إليهم). ماذا يحدث؟
(تعود سابينا مرتبكة).

سابينا: لا تريد الانصراف. أخبرتها أن بالمنزل مريضاً، ولكنها قالت إنها إحدى أقربائه...

أماليا: أقرباء؟

سابينا: وأن أخبرك بأنها الآنسة باولا.

داماسو: باولا! الخياطة؟

ليونور: ها! "ثياب وأردية".

أماليا: (غاضبة). كيف تتجرئين...؟ أخبريها أسفى الشديد، وأن... لا. سوف أذهب بنفسى.
(تخطو عدة خطوات).

داماسو: (ملمحا). ألا تعتقدين أنها من الأفضل أن تدخل؟

أماليا: لماذا؟

داماسو: إنها فرد من العائلة... ليس من العدل أن تنصرف فى مثل هذه الظروف. (يتوجه للجميع). أليس كذلك؟

ليساندرو: إذا لم تشأ اماليا، فأنا لا أرى سببا لحضورها: فقرابتها ليست من الدرجة الأولى.



داماسو: ليس لهذه الدرجة، يا ابن أخي. إنها ابنة عم من الدرجة الثانية.
(يوجه للجميع نظرات متوسلة).

آماليا: كل هذا لا يهمني في شيء!
(تتوجه إلى المدخل).

لورنثو: ربما يكون من الأفضل، يا سيدتي... ألا تبدو لك زيارتها غريبة على نحو ما في مثل هذه الساعة؟

لياندرو: إنهم يحاولون احتواءك! لا تعيريهم انتباها!
(تنظر اماليا إليهم جميعا).

أماليا: (تتخذ قرارها، وتتوجه إلى سابينا). فلتتفضل بالدخول. (تخرج سابينا. وقفة). هل حضرت معنا وداع ماتيو؟

لورنثو: لا
(وقفة. تدخل سابينا).

سابينا: الآنسة باولا.
(تتنحى جانبا وتتوقف بجوار الخلفية، ترتسم على وجهها علامات الفضول. ينهض لياندرو ولورنثو. تدخل باولا. شابة حسناء، ترتدي ثوبا أنيقا يكشف عن صدرها. تبتسم في اعتدال محاولة مراعاة الظروف).

باولا: مساء الخير، جميعا.

داماسو: (مرحبا). أهلا، يا ابنة العم!

باولا: (إلى اماليا). ربما لا تتذكريني جيدا. فقد عرفني بك العم ماوريثيو منذ عدة سنوات. (تمد يدها لتصافحها).

آماليا: (تتصافحان). تفضلي بالجلوس.

باولا: شكرا. (تجلس على مقعد، يقدمه لها لورنثو بلطف شديد. تجلس ليونور بدورها، بينما تظل اماليا واقفة). لقد فكرت في الحضور، علني أستطيع مد يد العون في شيء.
(يجلس لورنثو ولياندرو).

أماليا: (في دهشة). أكنت تعلمين...؟

باولا: أجل... كانت محض صدفة... كنت مع بعض الأصدقاء في قاعة احتفالات، وتصادف وجود نحات أعرفه، على مائدة الجوار، من مجلس إدارة الفنون الجميلة... (تتبادل اماليا وسابينا نظرة خوف). وقد علم لتوه بالأمر. (تخور قدما اماليا، ودون أن ترفع بصرها عن باولا، فإن تعبيرات وجهها تدل على أن الخوف يتملكها). وقد روى لي ما حدث فطلبت سيارة أجرة في الحال.

داماسو: من المدهش كيفية انتشار الأنباء بهذه السرعة...

لورنثو: هذا أمر طبيعي، إذا كان الأمر يتعلق بشخصية تتمتع بشهرة. وماذا روى لك صديقك، يا باولا؟
(تغمض اماليا عينيها، يائسة، تتقدم سابينا بضع خطوات، ولا تدري ماذا تفعل).

باولا: الأمر خطير بعض الشيء؛ أعتقد أنه قد بالغ.

أماليا: (لاهثة). فيم بالغ؟
(ينظر لياندرو إليها، قلقا).

باولا: قال لي... إنه يحتضر... أتمنى ألا يكون الأمر قد وصل إلى هذا الحد.

آماليا: (تفتح عينيها وتحدق النظر فيها). أخبرك أنه يحتضر؟
(يلتبس عليها الأمر. تنظر إلى سابينا. لحظات من الصمت. ينظر إليها الجميع في دهشة).

لورنثو: هل ألم بك شيء، يا اماليا؟

أماليا: (تواصل النظر إلى سابينا، ثم بدأت تستجيب). لا شيء. كنت أفكر... أتحضرين القهوة، يا سابينا؟ وأضيفي قدحا آخر.

سابينا: أجل، يا سيدتي.
(تخرج من باب الخلفية. تتغير تعبيرات وجهها. فهي تعي الآن أن باولا كاذبة ولكنها تجهل السبب في ذلك. تتماسك، فتنظر إليها في فتور).

باولا: أعتقد أن الأمر ليس خطيرا إلى هذا الحد...

آماليا: بلى، إنه يحتضر بالفعل.

باولا: أعبر لك عن عميق أسفي.

أماليا: (فاترة). شكرا. (تتجول). إن حبك للأسرة مؤثر للغاية، خاصة إذا أخذنا في الاعتبار أن العلاقة بينكما كانت سطحية.

باولا: هذا ليس مهما، انه عمي و...

آماليا: ابن عم أبيك.

باولا: لا يهم، سيان عندي...

أماليا: ربما. أخبريني، يا آنسة: هل تصادف والتقيت به منذ حوالي ستة أشهر؟

باولا: أنا؟

آماليا: أجل، أنت.

باولا: أعتقد أنني لم أره منذ عامين على الأقل.

أماليا: مجرد اعتقاد؟

باولا: (فاترة). لا أفهم ما تلمحين إليه.

أماليا: إن وفاءك للأسرة مدهش للغاية، فمنذ ستة أشهر سافر ماتيو إلى أمريكا، وهو أيضا عم لك، ألم تودعيه؟

باولا: بلى، فلقد هاتفني، و...

أماليا: آه! هاتفك. ربما لم تحبيه مثلما تحبين ماوريثيو.

باولا: أحبهما على حد سواء. أيمكنني رؤيته؟

أماليا: لا.
(تشعر باولا بالإهانة لرفض مطلبها، فتنهض).

باولا: أنا آسفة، أعتقد أن زيارتي قد أزعجتك.

أماليا: (في سرعة). على العكس تماما، يا باولا... أرجوك فلتبق معنا. فقد وصلت في الوقت المناسب لتشاركي في لعبة غريبة. أشعر أنها ستثير اهتمامك.

باولا: ماذا تقصدين؟

أماليا: لم يوقع ماوريثيو وصيته بعد، وفي استطاعتي إيقاظه ليوقعها قبل موته، المسلم به. وسوف أنفذ ما أقول، إذا لم يخبروني بشيء في المقابل. في الواقع، كل هذا لا يعنيك في شيء: أيا كان ما يحدث هنا، فأنت لن ترثي شيئا.

باولا: (جافة). بالطبع لا، كما أنني لست في حاجة إلى شيء.

أماليا: إذن أنت على الحياد. (قاطعة). أو على الأقل يبدو

الأمر كذلك. ستكونين مراقبة لحرب بلا هوادة. (يعلو صوتها، موجهة الكلمة للجميع). مازالت الحرب مستمرة!

داماسو: أرجوك، لا تندفعي ثانية!

أماليا: قبل أن تشير الساعة إلى الخامسة، أطالب المذنب منكم أن يتقدم! (صمت). لا أحد؟ (تتجه إلى باب غرفة النوم ناظرة إليهم). لا أحد منكم يريد الكلام. تعتقدون جميعا أن الأمر يهمني للغاية... وسوف استنفد الوقت للوصول إلى ما أصبو إليه. ولكن عليكم توخي الحذر، فليس من الحكمة أن تتمادوا إلى هذا الحد... (تضحك. ينهض لورنثو وليونور وقد بدت الحيرة عليهما). بما أنني متوترة للغاية، فقد يفرغ صبري، فأوقظه... يا لكم من بلهاء! كنتم تعتقدون أنني لن أسمع؟ فالحرب هي الحرب! (تصل إلى الباب وتمسك فجأة بالمقبض). من أدراكم أن الحبل لا يوشك على الانقطاع؟ فلتحذروا جميعا! (بصوت يوحي أنها اتخذت قرارا نهائيا). للمرة الأخيرة: ستخبرونني بكل شيء أم لا؟ (تدخل سابينا من باب الخلفية، تحمل صينية عليها إبريق القهوة، بينما تحمل مونيكا أخرى عليها الفناجين. تنظر إليهما اماليا نظرة احتجاج شديد. تتوقف سابينا في تردد وتحاول التراجع. اماليا بصوت جريح). لا. لا تذهبي. ضعي كل شيء في غرفة الطعام.

(يسارع لورنثو لفتح الباب المنطبق، على اليسار ثم يشعل ضوء الغرفة. وتدخل سابينا ومونيكا لوضع الصينيتين).

داماسو: (إلى اماليا). من فضلك... إنه الوقت المناسب لتناول فنجان من القهوة. بضع دقائق فقط...

صدقيني، إنه من المناسب لك أنت أيضا، يا اماليا.

آماليا: (و قد بدا عليها الإنهاك الشديد، تشير إلى غرفة الطعام). تفضلوا...

(داماسو وليونور يدخلان).

(واقفا عند باب حجرة الطعام). ألن تدخلي يا باولا؟

باولا: أنت أولا، يا عمي.

(تقترب من الغرفة، وتمكث بجوار الباب).

لورنثو: وأنت، يا اماليا؟

أماليا: سآتي في الحال. (يدخل لورنثو الغرفة. تتكئ اماليا على باب غرفة النوم، مستسلمة. يتقدم ليناندرو نحوها). أرجوك!...

(يستدير ويدخل حجرة الطعام، بينما تنظر إليه باولا التي تلحقه. وقفة قصيرة. تشعر اماليا بالانهيار، تغمض عينيها. ثم تتوجه هي الأخرى ببطء وعناء شديد إلى الحجرة. ولكن قبل وصولها، بدأت دقات الساعة، تشير إلى الخامسة تماما. تنظر اماليا إليها في فزع، تستمع إليها وقد تملكها الخوف، الدقات الخمس).

(يسدل الستار)

---

* ليال: اسم كلب السيدة أماليا، ومعناه بالإسبانية "الوفي".

الفصل الثاني

أطفأ أحدهم ضوء القاعة الرئيسي. تشير دقات الساعة إلى الخامسة والربع. لم يحدث شئ ذو أهمية في الدقائق السابقة. فقد تناول الجميع القهوة في حجرة الطعام، ولم يتحدثوا إلا القليل، بينما يستعد الجميع لمواصلة ما بدأ من صراع. ربما أخبر أحد باولا ببعض التفاصيل: وربما حاولت اماليا في إحدى اللحظات كبح نفاد صبرها واحتواء دمع امرأة على شفا الهستيريا. لا شئ يعنينا في كل هذا. لا يوجد أحد في قاعة الاستقبال، ومن خلال باب جهة اليسار المواري، يتسرب ضوء غرفة الطعام.

لم يلبث أن شوهد أحد يعترض هذا الضوء ويتسلل بعيدا عن الآخرين. إنها مونيكا، تخرج في هدوء إلى قاعة الاستقبال. تعبر القاعة دون أن ترفع بصرها عن حجرة الطعام وتقترب من باب غرفة النوم. تتحقق حتى اللحظة الأخيرة أن أحدا لم يشاهدها: وفجأة تفتح باب الغرفة وتدخل تاركة إياه مفتوحا. وقفة. تعاود مونيكا الظهور، بينما تدفعها سابينا بخشونة، حاملة في يدها اليسرى قدحا فارغا. تغلق سابينا الباب، وتقع مواجهة بينها وبين مونيكا.

مونيكا: أود رؤية عمي!

سابينا: تودين رؤيته فقط؟ (تخفض مونيكا بصرها). كنت أراقبك طوال الليل، ولا يعجبني ما تفعلين، فأنت تدبرين شيئا. ألا تخجلين؟... ما الذي ستجنينه؟ أن يجود عليك بشيء؟ مثلما جئت من قبل مرارا وتكرارا إلى هذا المنزل، محاولة الحصول على أي شيء.

مونيكا: ألا تصمتين؟

سابينا: (تضع ما بيدها فوق المائدة، وتمسك بذراعها). أنا أعرفك جيدا، فكم من مرة تمكنت من التخلص منك دون إخبار سيدي وسيدتي أنك قد حضرت... فسابينا تعي تماما ما عليها أن تفعله! وهي يقظة دائما!

(تخرج اماليا من حجرة الطعام وتنظر إليهما وهلة).

أماليا: ماذا حدث؟

مونيكا: (تسرع إليها وترتمي بين ذراعيها). عمتي!

سابينا: سليها، لماذا حاولت الدخول مرة أخرى إلى حجرة النوم! (تبعدها اماليا من بين ذراعيها، ناظرة إليها، ومتحاشية محاولتها احتضانها مرة أخرى). كانت ستحصل على ما تريد إذا لم أنتبه إليها. هذه الـ...

أماليا: كفى، يا سابينا. اتركينا وانصرفي.

سابينا: (غاضبة، تأخذ القدح والطبق). احذري هذه الفتاة... فهذه الليلة لا يجب أن تثقي بأحد، لا أحد!

(تخرج من باب الخلفية).

أماليا: أكنت ترغبين في إيقاظه؟

(ترفع لها رأسها).

مونيكا: (بصوت منخفض). أجل.

أماليا: (حانية). لماذا؟ (لحظات من الصمت. تمسك بيدها وتقودها إلى أحد المقاعد). اجلسي. (تجلس إلى جوارها). كان هذا من أجل والديك، أليس كذلك؟ فأنت تعلمين أنهما هما المذنبان، وتحاولين أن

تجنبيهما خزى قول الحقيقة. ولكن لحظة واحدة من الخزى ليست ذات أهمية، وسوف أفى بوعدى. إذا أخبرانى بالحقيقة، سيعنى هذا الرخاء والثروة... لهما ولك أنت أيضا.

مونيكا: اصمتى! اصمتى!

أماليا: (فى فتور). تحاولين الدفاع عنهما. لا بأس، لا يبدو لى هذا سيئا: فهما والداك.
(تنهض). عودى إليهما.

مونيكا: (متوسلة). عمتى...

أماليا: أنا لست عمتك. (تجهش مونيكا بالبكاء، فترتجف اماليا وتقترب منها، تمسح على شعرها، بينما تحاول الأخرى أن تزيح رأسها، فى تمرد). لمَ تبكين؟

مونيكا: (يخنقها البكاء). ألا تدركين؟ سوف يموت، وسيصدقون جميعا فيما يقولون: إنك أنت أيضا لا تأسفين على موته... فعمى هناك بالداخل، وحيدا، بينما تثرثرين أنت هنا بدلا من رعايته وتقبيله... وكل هذا... أراه مخيفا! (تهدأ بعض الشىء). ما أهمية المال لمثلى! فأنا أكرهه. إن أبى دائم الحديث عن الكرامة وأنه يجب ألا يدين بشىء لأحد... لكن عندما كانت ترغمنى أمى على المجىء إلى عمى، لطلب بعض المال...، كان يحاول تجاهل الأمر. وفى المساء كنت أسمعهما يتشاجران لتقاسم ما جلبته لهما... أما إذا رفضت المجىء، كانت الأمور تزداد سوءا، فكانت أمى تضربنى وتهددنى بأن أخدم فى المنازل... والآن، يحتضر عمى، وأنت ترفضين مجرد أن أقبله قبلة الوداع.

أماليا: (متأثرة). أكنت تحبينه لهذه الدرجة؟

مونيكا: وأحبك أنت أيضا. كم كنت أخجل من المجىء لطلب المال، ولكننى فى الوقت نفسه كم أحببت المجىء، لأراكما: فأنتما مختلفان تماما... حنونان... لهذا أحببت مناداتك بعمتى: لأننى فكرت فى كثير من الأحيان، أنه فى واقع الأمر... (تخفض رأسها). ليس لى أسرة.

أماليا: (تنحنى عليها فى حنان). مونيكا...

مونيكا: (تنهض). لا تلمسينى! ستقتلنى لو علمت أننى بحت لك بكل هذا. لأننى الآن لا أحبك، و لا أرغب فى حبك! (تتراجع). فأنت تعرضين المال، وترتدين ما ترتدينه، وتتزينين بالحلى، ولست أدرى ما الذى تصرين على اكتشافه! وهذا يدل على أنك لا تحبينه.

أماليا: مونيكا، ابنتى...!

مونيكا: لا تناديني هكذا! فأنا لست ابنتك
(وقفة قصيرة).

أماليا: (و قد تمالكت نفسها). أقسم لك، أننى بكيته، وأننى عند انتهاء هذه الليلة، سأبكيه ثانية: سأبكيه حتى آخر العمر. ولكننى لا أستطيع الآن. (يائسة).

مونيكا: ولم لا؟

أماليا: (تتلعثم). لن تفهمى ذلك... سأروى لك... (بنبرة ثقة). هناك ما تجهلينه...
(تنظر إلى حجرة الطعام).

مونيكا: (تحثها بالصوت والحركة على إخبارها). ماذا، يا عمة؟ ماذا؟
(وقفة قصيرة).

أماليا: (تتجهم ملامحها). لا. لا أستطيع البوح بذلك... بعد. لأنى أشك فيك أنت أيضا! (تبتعد عنها فجأة، فى قلق).

مونيكا: (حزينة). لا جدوى... فأنا وحيدة فى هذه الدنيا.

أماليا: (فى جفاف، دون أن تلتفت إليها). وأنا وحيدة أيضا، وهو. وسيكون الجميع كذلك حتى انتهاء الليلة. عسانا نعثر بعدها على الحنان الذى نرجوه، وربما نفقده إلى الأبد. (تستدير إليها). وحتى ذلك الحين لا مناص من الريبة والكذب والوحدة. أما الآن، فاذهبى إلى دورة المياه واغسلى عينيك، فلقد صارتا فى أسوأ حال.
(مونيكا تتنهد وتتوجه إلى الخلفية. وتقوم بحركة استرضاء قبل خروجها ولكن اماليا تحاول ألا تراها، فتخرج. تفكر اماليا لحظة، ثم تتوجه إلى غرفة الطعام، بعد إلقاء نظرة، ملؤها الخوف، على الساعة. وقبل أن تصل إلى الباب، ينفتح أمامها ويظهر لياندرو، ويغلقه وراءه).

أماليا: افتح، فيجب أن يخرجوا جميعا الآن.

لياندرو: انتظرى، فأود أن أتحدث معك.

أماليا: هل علمت شيئا؟

لياندرو: ربما.

أماليا: حسنا، ماذا تعرف؟

لياندرو: على الأقل، أعرف أنك يجب عليك إيقاظه فى الحال. فهم لن يبوحوا بشىء.

أماليا: ولمَ لا؟

لياندرو: أنت تلاحقين سرابا! سيخبرونك بأشياء لا أهمية لها! فكفاك هذه المعاناة، يا امرأة!

أماليا: هذا شأنى. (تبتعد).

لياندرو: ألا تدركين أنهم لا يستحقون ذلك؟

أماليا: إن والدك من بينهم، يا لياندرو.

لياندرو: (مكتئبا). والدى... أنت تعرفين والدى تمام المعرفة.

أماليا: هل كان هو؟

لياندرو: يا له من هوس! فالأمر ليس كذلك. (يقترب منها). كل ما فى الأمر أنك ستهدين ثروة ماوريثيو إليه وإلى الآخرين، وما أحبه أحد منهم.

أماليا: وأنت، هل أحببته؟ (وقفة قصيرة).

لياندرو: (يخفض عينيه ويبتعد). فى بادئ الأمر، أجل أحببته. فقد كنا زملاء، وكنا فى السن نفسها تقريبا... استطاع أن يحقق نجاحات، أما أنا وفى هذه السن، فكل ما حققته هو أن أكون كاتبا صحفيا بائسا فى إحدى الصحف. وهذا أمر شديد القسوة على أى رجل، يا اماليا. لن تفهمى هذا بسهولة.

أماليا: لقد عايشت الفنانين... وأنا أفهم ما يعنيه هذا.

لياندرو: أنا لا أحقد على نجاحه، فهو يستحقه. ولكن الألم كل الألم... وما لا يحتمل هو الظلم الهائل فى فشلى، الإهمال والازدراء من أولئك المتحذلقين الذين لا يستطيعون صياغة جملتين، وهم روائيون وكتاب مسرح ومديرون لمختلف الصحف! بينما كتب على أن أتتبع أخبار الزواج وحفلات التعميد، وأنا على يقين



تام أن قدراتي تفوقهم جميعا! (ببطء). وهكذا... كان الحظ حليفه، فحصل على كل شيء، أما أنا فلا شيء. لماذا؟

أمـاليـا: اصمت. فكلامك يؤلمني.

ليـاندرو: (بعنف). ولماذا فاز بك أنت أيضا؟

أمـاليـا: لا تتحدث عن هذا الأمر!

ليـاندرو: (يقترب). وكيف لي أن أكتم هذا؟ فهذا جرح لا شفاء منه، يا اماليا. فلتغفري لي البوح بذلك، رغم أنك لم تحاولي قط شفائي...

أمـاليـا: (منزعجة). لياندرو... أرجوك.

ليـاندرو: اغفري لي، فكل ما أسعى إليه هو مساعدتك. مساعدتك ضد الجميع... وضده أيضا. (مشيرا إلى غرفة النوم).

أمـاليـا: ماذا تقول؟

ليـاندرو: (يقترب منها أكثر). أكان للصامت زوجك الحق في التزام الصمت معك أيضا؟... أيمكن إخفاء أمر ما عمن يحب؟... وإذا فعل، فلماذا؟ تقولين: بدافع الخجل. ولكني أقول إنه ربما لعدم الثقة... أو لا مبالاة. لقد كشفت لك الآن عن مكنون نفسي... وهذا لأني أحبك: أجل فأنا أحبك.

(تبتعد اماليا عنه فجأة، في اتجاه غرفة النوم، ناظرة إلى الباب في قلق. ثم تنظر إليه، بعينين حانيتين. يقترب لياندرو منها، يمسك بيدها، التي تستسلم. يقترب بوجهه من وجهها. هل سيقبلها؟ ربما راودت الفكرة كليهما. تتماسك نفسها شيئا فشيئا، تحزم أمرها: نظرة سريعة إلى غرفة النوم تكشف عمق الذكرى وحضور ماوريثيو في نفسها).

أمـاليـا: أفكر في أنك ثاني شخص يقول لي هذه الليلة إنه يحبني.

ليـاندرو: كيف؟

أمـاليـا: الثاني الذي يرجوني أن أوقظه. اترك يدي.

ليـاندرو: اماليا!

أمـاليـا: اتركني. (يترك يدها). أود أن أعرف من منكما يخدعني.

ليـاندرو: (متألما). أنت لا تصدقينني.

أمـاليـا: لا أريد تصديق أحد!

(تمشي في اتجاه اليسار).

ليـاندرو: على الأقل، سوف أكتفي بتذكيرك شيئا: فأنا لم أطلب المال البتة من ماوريثيو.

(ينفتح باب غرفة الطعام قليلاً وتدخل باولا ناظرة إليهما في ارتياب).

بـاولا: هل أقاطعكما؟

أمـاليـا: على العكس، يا آنسة. فقد جئت في الوقت المناسب، لإبداء الرأي. يرى ليـاندرو أنني على أن أوقظ ماوريثيو على الفور. فما رأيك؟

بـاولا: هذا ليس شأني.

أمـاليـا: رغم كل هذا، فلتسدي إلى النصيحة... وأنت محايدة.

بـاولا: (بعد لحظة). ربما لن يكون مناسبا إيقاظه على الفور... ربما لا.

أمـاليـا: لماذا؟

بـاولا: لابد من إتمام كل ما بدأ.

ليـاندرو: اماليا لا تعرف ماذا تريد!

بـاولا: (بفتور). لا أعتقد ذلك، فهي تعي تماما ما تريد.

أمـاليـا: وهل تتمين أنت دائما ما تبدئين؟

بـاولا: مثلك تماما.

أمـاليـا: دون تردد؟

بـاولا: مهما كلفني الأمر!

(وقفة قصيرة. تقترب اماليا من حجرة الطعام، وتفتح بابها فجأة).

أمـاليـا: (بجفاف). ألا تفضلتم بالحضور؟

(تفسح باولا الطريق وتتجه نحو الخلفية. ينظر إليها لياندرو بعدوانية شديدة. يدخل لورنثو أولا، حاملا في يده فنجاناً من القهوة، تليه ليونور وداماسو الذي يحمل كأسا من النبيذ).

لورنثـو: (بوجه صبح). إنه الفنجان الثالث، يا اماليا. ولكن دون جدوى: فاعذريني إذا غفوت. فقد بطل مفعول القهوة مع هذه الأعصاب المريضة المتهالكة.

(يجلس، خلف المائدة، ويرتشف القهوة. ينظر داماسو وليونور إلى الساعة خلسة، بمجرد دخولهما، تدخل سابينا من الخلفية وتضئ المصباح الرئيسي للقاعة. تجلس ليونور).

سـابينا: هل تأذنين لي يا سيدتي بجمع فناجين القهوة؟

أمـاليـا: انتظري قليلا. هل قدمت القهوة الممرضة؟

سـابينا: أجل، سيدتي. وقد سألتني: هل تحقن سيدي ماوريثيو؟

(تسود حالة من الذهول العام. ويتوقف داماسو، الذي كان يعبر القاعة ناحية اليمين).

أمـاليـا: لا. ليس بعد.

سـابينا: لقد قلت لها ذلك.

(يشرب داماسو كأسه دفعة واحدة، ويضعها في أي مكان ويذهب للجلوس على أحد المقاعد القريبة من حجرة النوم).

ليـونور: (في عذوبة، محاولة تغيير مجرى الحديث). أين مونيكا؟ فأنا لا أراها...

أمـاليـا: (مبتسمة). في دورة المياه. (إلى سابينا). اطلبي منها الحضور.

ليـونور: لا، ليس هناك ضرورة... فقد أردت أن أعرف فحسب...

أمـاليـا: سيان. (إلى سابينا). اطلبي منها الحضور.

سـابينا: أمرك، سيدتي.

(تخرج من باب الخلفية. تجلس باولا قرب المائدة ولياندرو تحت النافذة).

أمـاليـا: (تنظر إلى الجميع). أنتم خمسة أشخاص. ليس الأمر بهذه الصعوبة: فهو يتلخص في أن تتذكروا من منكم تحدث مع ماوريثيو على حدة. فهل تتذكر أنت، يا لياندرو؟

ليـاندرو: ليس الأمر بهذه البساطة، كما تعتقدين يا اماليا. دعيني أفكر...

ليـونور: من المفترض أن الأشخاص الخمسة يشملون لياندرو أيضا.



ليساندرو: (بابتسامة متكلفة). كنت أوشك على قول ذلك، يا ليونور. (إلى اماليا). لقد تحدثت بطبيعة الحال، مع ماوريثيو على حدة خلال لحظات.

ليونور: ولفترة كافية.

(تدخل مونيكا من باب الخلفية وتجلس على الأريكة، بعيدا عن لياندرو).

ليساندرو: (بجفاف). لبضع لحظات. فقد أحزننا جميعا سفر ماتيو وحملنا إلى ذكريات إلى... كان هذا كل شئ. (وقفة). صدقيني، يا اماليا. (تنظر اماليا إليه في صمت). اماليا، لم أكن أنا الوحيد الذى تحدثت معه على حدة...

أماليا: ومن أيضا؟

ليساندرو: (مشيرا إلى داماسو وليونور). الآن تذكرت، لقد تحدثا معه أيضا.

داماسو: لم يكن على حدة! فقد تحدثت وليونور معه أمام الجميع... كان بمقدورهم الاقتراب منا. واستغرق الحديث بيننا عدة لحظات فقط.

أماليا: وفيم تحدثتم معه في تلك اللحظات؟

داماسو: (بنظرة إلى زوجته، والتي تحاول الهروب منها). أننا في شدة الأسف لسفر ماتيو... وأنها خسارة كبيرة...

(تنهض مونيكا وتقترب باهتمام بالغ).

أماليا: هذا كذب.

داماسو: (ينهض). سيدتي، هذه كلمة شديدة القسوة، فأنت تنسين أنى إنسان شريف: وأننى تقلدت وساماً...

أماليا: (بعنف). فيما تحدثتم؟ (تقترب). اصمت؟

داماسو: (يستدير نحو مقدمة المسرح). لقد أهنتنى.

أماليا: أتساءل: ألا تريد الإجابة؟ (يشبك داماسو ذراعيه، في شموخ). هل تفضل أن أصدر أوامرى للممرضة على الفور؟ (تقترب من ليونور). أنتم الخاسرون إذا فعلت... فهذه الملايين، خاصة بعد الدفعات التي وصلتنا من نيويورك وباريس، لا يستهان بها. (مفكرة). أتساءل ما إذا كنت أرتكب حماقة الاستخفاف بها أكثر من ذلك... مقابل بضع كلمات.

ليونور: (تنهض في ارتباك شديد). أخبرها بالأمر، يا داماسو!

أماليا: (تتجه إليها مسرعة). لما لا تخبريننى أنت!

داماسو: اسكتى يا امرأة! (إلى اماليا). ليس هذا ما تبحثين عنه. لقد قلنا لماوريثيو إنه كان كريما مع ماتيو... وأنه لأمر مشرف كرمه لمساعدة لأفراد الأسرة... لا شئ غير هذا.

ليونور: أنت تجيد دائما قول الأشياء! (إلى اماليا). لقد طلبنا منه مالا! أجل، طلبنا منه مالا مرة أخرى!

داماسو: طلبته أنت! (ثائرا). فأنا لا أحط من قدرى لمثل هذه الأشياء!

ليونور: لا، أنت لا! ولماذا تقوم بذلك، وأنت تترك على عاتقى أنا وابنتك مثل هذه الأمور؟ أنت تتحدث عن المعونة للأسرة... ونحن نمد أيدينا!

مونيكا: أمى!

ليونور: لقد صرنا متسولتين! هذا ما آلت إليه الأمور بنا!

داماسو: ليونور!

ليونور: (تتجه نحوه). أجل، متسولتين وعبيداً، عبيداً مسخرين لخدمتك، والكذب من أجلك! (متوجهة بالحديث إلى الآخرين). لقد منحنا شرف التحول إلى خدمه، وفوق كل ذلك علينا أن نكون شاكرين، لأن زوجى من طبقة رفيعة وقد قلد وسام! (تشير إلى طية سترة زوجها، بتشنج). لقد اشتريته من السوق! ووضعته على صدرك لأول مرة منذ خمسة عشر عاما عندما أخبرك صديقك الذى رشحك لهذا الوسام أنه قد حجب عنك!

(تتوقف، وقد بدت منهكة. تتقلص يدا داماسو، ينظر إليها بكراهية شديدة. يرفع ذراعه، ويوشك أن يضربها).

مونيكا: (تصرخ). لا...، لا...

أماليا: (تقف بينهما، وتمسك بذراع كل منهما). كل هذا جيد ولكنه ليس كافيا. أحدثتموه عنى؟

(تتراجع ليونور خطوة، في ارتباك، تذهب اماليا خلفها دون أن تترك معصمها. ينهار داماسو على المقعد ذليلا).

ليونور: لا... فقد تركناه، و...

لورنثو: ثم مكثت أنت معه دقائق.

ليونور: (مشيرة إلى زوجها). لقد أمرنى بذلك! ولن يجرؤ على الإنكار!

أماليا: (تدفع بها مرة أخرى حتى أجبرتها على الجلوس). وحينئذ، حدثته عنى، أليس كذلك؟

ليونور: نعم... ألححت عليه كي يعطينا بعضا من المال...، ولكن دون جدوى.

داماسو: كذبت، ومازلت تكذبين!

ليونور: (يائسة). أجل! أعطانى قليلا من المال وأخفيته عنك!

داماسو: كالعادة!...

ليونور: وكيف كنا نقتات فى اليوم التالى؟

أماليا: وبعد ذلك حدثته عنى.

ليونور: (هائجة). دعينى وشأنى! أنا لم أقل له شيئا! سوف أجن بسببك! أترغبين فى جنونى!

(تخشخش بأساورها. تقف اماليا خلفها، وتستثيرها).

أماليا: (بعذوبة). وكأن الأمر سمكة، سمكة صغيرة فى حوضها الزجاجى، يحاول المرء أن يمسك بها. ويعتقد أنه سيمسك بها هنا أو هناك، فى كلمات أحدكم أو الآخر... فتفلت منه... وفجأة تختفى. ثم بين لحظة وأخرى، نمسك بها. (تضع يديها فجأة على كتفيها). أخبرينى، يا ليونور. فهذا لن يساوى شيئا مقابل ما ستحصلين عليه... بيت جميل...، خدم... كل ما تمنيته طوال حياتك. فلن تتلفى يديك بعد ذلك، بالحياكة أو الغسيل... انظرى إلى يدى (تضع إحداها أمام ناظريها). نظيفتين وناعمتين وأظافر مقلمة... من الممكن أن تكون يداك أنت الأخرى هكذا.

داماسو: (ينظر إلى زوجته فى قلق). اماليا، أنا أذكرك بوعدك!

أماليا: أجل، سأفى بوعدى. (إلى ليونور). ويمكنك أيضا أن ترتدى مثلى، وأن تعتنى بوجهك وبجسمك اللذين

أفسدهما العمل أمام الموقد والمغسل... (تقترب بوجهها أمام ناظريها). انظرى إلى أذنى، إلى عنقى. أيعجبك هذا العقد؟ سيكون لك. ستكون لك الجواهر، أجودها وأثمنها، لتستبدليها بتلك الأساور النحاسية الزهيدة...

(دقات الساعة تشير إلى الخامسة والنصف).

ليونور: (تنهض، ثائرة، وتواجهها). أجل! كنت أنا!

أماليا: (شاعرة بالانتصار). تحدثى!

(تنهض باولا، ولورنثو أيضا: بينما تجلس مونيكا على الأريكة، فى حالة انهيار).

ليونور: (لم تعد خائفة بعد! بل تملكها الغضب. مازال تعبير النصر يرتسم على وجه اماليا، التى تتراجع نحو النافذة وتتبعها ليونور). أجل، حدثته عنك، وعن كل ما قلته لى عنه توا! عن الثياب، والجواهر، عن كل ما سلبتنا إياه! عن كل ما تستبيحين لنفسك الآن، إهانتى به! أنا! ولكن، من عساك تكونين؟ مجرد امرأة حقيرة!

(و لكن اماليا، التى كانت تحمسها فى البداية لتواصل حديثها، بدأت فى التراجع. فقد مست جرحها الحى. ينهض داماسو).

أماليا: اسكتى!

ليونور: أنت إنسان ضائع! هذا ما قلته لماوريثيو، أنه يرفض إعطائنا بعضا من المال بينما يكسو امرأة ضائعة مثلك بالجواهر!

أماليا: اسكتى!

ليونور: أردت معرفة كل شىء؟ وها أنت قد عرفت! أخذ يضحك، ولكن بقى شىء ما بداخله: وقد لاحظت ذلك جيدا. وأنت، هل تضحكين أيضا؟ كم ستضحكين! (تضحك). من يضحك الآن، هو أنا! أرأيت؟ أنا! (تضرب صدرها بيدها مع ضحك متنافر النغمات). أنا السيدة!

(تعود ليونور إلى مكانها، بعد نظرة المنتصرة لاماليا، وهى تخشخش بأساورها. تحتاج اماليا للجلوس، بينما تهرول مونيكا فى اتجاه حجرة الطعام).

داماسو: (إلى أماليا). أأنت راضية الآن؟ هل وجدت ما كنت تبحثين عنه؟

أماليا: (مكفهرة). لست أدرى.

داماسو: كيف، لا تدرين؟

(و لكن اماليا، وقد بدا عليها الحزن والاستغراق، لا تجيب. تخرج مونيكا من الحجرة حاملة فى يدها فنجاناً من القهوة، وتذيب سكره بملعقة صغيرة).

ليونور: (فى مرارة). لا أتذكر، يا مونيكا أننى طلبت منك القهوة، فهذا لطف منك، أعطينيها.

مونيكا: (فى توتر). إنها ليست لك، يا أمى...

(تقترب بسرعة من اماليا وتناولها الفنجان).

ليونور: (ثائرة). قلت لك، أعطينيها!

مونيكا: (دون أن تجرؤ على النظر إليها). انتظرى، يا أمى.

(ترتشف اماليا بعضا منها، شاكرة).

ليونور: مونيكا!

(تقرر مونيكا ألا تصغى إليها).

أماليا: (فى خجل، إلى ليونور). ألم تحدثى ماوريثيو بشىء آخر؟

ليونور: (باحتقار). إذا كان يبدو لك كل هذا قليلا... (إلى ابنتها، التى تأخذ القدح من اماليا). هل لك فى إحضار القهوة لأمك، يا مونيكا؟

مونيكا: (فى حرج). حالا، يا أمى!

(تجرى إلى غرفة الطعام. وقفة قصيرة. يقوم داماسو خلالها، خلسة، بنزع الوسام ويضعه فى جيبه، ناظرا إلى زوجته للحظة بمرارة).

باولا: (تنهض وتقترب من ليونور، ناظرة إلى اماليا). هل تدعيننى أساعدك؟ ربما أصيب فى سؤال ما لا تجرؤين على النطق به.

أماليا: (فى دهشة). أنت؟

باولا: أجل، أنا.

(تعود مونيكا حاملة فنجان القهوة، وتقدمه لأمها).

ليونور: (بعد رشفة، وبنظرة رهيبة). لم تضعى فيها السكر!

مونيكا: أسفة، يا أمى.

(تعود إلى الغرفة مهرولة، وتخرج بعد لحظات وهى تقلب القهوة بملعقة).

باولا: (إلى ليونور). كل ما ذكرت، لا أهمية له، لأن العم ماوريثيو كان على علم به. (تنهض اماليا وتنظر إليها باهتمام بالغ). ألم تحدثيه عن أى شىء جديد؟

ليونور: إلامَ تقصدين؟

باولا: أقصد إلى أنك ربما علمت عن حب عابر لاماليا مؤخرا.

أماليا: لم يكن هناك حب عابر!

باولا: (فى جفاف). من المفهوم أن تقولى ذلك. أجيبى يا ليونور.

ليونور: إذا كنت قد ذكرت له أمرا كهذا، فلا يهمنى الاعتراف به.

(تتناول الفنجان من مونيكا وترتشف، دون شكوى. تهدأ مونيكا، ثم تقترب من اماليا).

باولا: (تنظر إلى اماليا بابتسامة خبيثة، وتتناول سيجارة). إذن، لم تذكرى أحدا. هل تشعل لى السيجارة (عمدا).. يا لياندرو؟ (تنظر اماليا، إلى لياندرو، بينما يسارع لإشعال السيجارة). شكرا. من كنت ستذكرين، يا سيدتى؟ (اماليا لا تجيب). من؟

داماسو: (فى تسلط). وما علاقة هذا بما نحن بصدده؟ الواقع هو أن ليونور قد أخبرتنا بكل شىء، وأن اماليا تعلم الآن كل ما أرادت.

أماليا: (ممعنة التفكير، متوجهة بالحديث إلى ليونور). ألم تذكرى أحدا بعينه؟

ليونور: نعم!

داماسو: (نافد الصبر). لابد وأن هذا، هو كل شئ يا سيدتى، وعليك الآن الوفاء بالوعد...

(تعاود اماليا أثناء حديثه النظر إلى الساعة. وفى خجل، تسر مونيكا إلى اماليا بشىء).

أماليا: ماذا تقولين؟ (تكرر مونيكا كلماتها، فى توتر شديد. فتتقدم اماليا وتنظر بثبات إلى لورنثو). أنت؟

لورنثو: أنا، ماذا؟

أماليا: تقول مونيكا أنك تحدثت معه أيضا، على حدة. (تتجه



أنظار الجميع إلى لورنثو، الذى يبتسم وينهض ببطء).

لورنثو: من رأنى، أيتها البلهاء؟ أنت وحدك؟

مونيكا: (تحتمى باماليا). التقيته فى الممر عندما كان الجميع فى حجرة المكتب والقاعة! وذهبت به إلى حجرة النوم، وهناك تحدثت معه بصوت منخفض! هذا ما حدث، إنها الحقيقة!

(منتبهة، تضع ليونور فنجانها على المائدة).

لورنثو: حسنا... على أن أخبركم.

آماليا: تكلم!

لورنثو: إن الأمر غاية فى الوضوح، يا اماليا! فأنا... أيضا طلبت منه بعض المال. (تند عن اماليا حركة، تنم عن خيبة أمل). ولكنى لم أتطلع إلى فتات أقتات به، مثل ليونور. فأنا أتطلع إلى أكثر من ذلك. وبطبيعة الحال، لم يعطنى إياه: ثم غادرنا الحجرة... (ينظر إلى مونيكا). وبالفعل، كانت هذه الصغيرة التافهة تتجسس علينا، فقد أدركت ذلك على الفور. تركت ماوريثيو، وانضممت إلى الآخرين فى القاعة... وفى تلك الأثناء، اقتربت مونيكا وتحدثت معه...

(يصمت. يتبادل داماسو وليونور النظرات،فى قلق. تستدير اماليا وتحدق بمونيكا، التى تخفض رأسها. تحاول ليونور التدخل ولكنها تتراجع).

باولا: (بينما يسود الصمت). هذا أمر غريب الغاية.

(تتوجه نحو النافذة وتجلس تحتها).

آماليا: هل هذا معقول؟ أنت السمكة الصغيرة التى كانت تفلت دائما؟ (تمسك بذراع الطفلة بعنف). تكلمى!

ليونور: (تخطو نحوهما). لا!

مونيكا: (التى تحاول جاهدة الإفلات منها، دون جدوى). ذراعى تؤلمنى!

آماليا: (تهزها دون شفقة). هل ستتكلمين؟

داماسو: لحظة، يا اماليا...

ليونور: أخبريها يا ابنتى!

مونيكا: لا أرغب فى ذلك!

(تفلح فى الإفلات منها وتتجه نحو حجرة الطعام بينما تتبعها اماليا عن قرب).

ليونور: (محاولة اعتراضها). اتركى ابنتى!

(تدفعها اماليا بقوة. يحاول داماسو أيضا إيقافها، ولكن دون جدوى. وتتمكن اماليا من الإمساك بمونيكا).

آماليا: خبرينى!

مونيكا: لا! لياندرو !

(يقترب لياندرو منها، محاولا حمايتها).

لياندرو: كفاك، يا اماليا!

ليونور: أخبريها ! أخبريها يا ابنتى!

آماليا: تكلمى !

مونيكا: (تخفض رأسها). أرسلتنى أمى... فى طلب المزيد من المال. فقال لى إننى لا أستحى!

(بدا الخجل على ليونور وداماسو. يتناول لياندرو سيجارة ويمكث بجوار الخلفية. يجلس لورنثو، منهكا، ويمرر يده على وجهه).

آماليا: (بصدق). اغفرى لى !

(تحاول ضم الطفلة إلى صدرها بينما تتخلص الأخرى منها، وقد احمر وجهها من شدة الخجل وتخفى عينيها بيدها، ثم تهرب إلى حجرة الطعام. تحاول اماليا إيقافها، فيبدو عليها تعبير الأسف والعجز).

باولا: أفلتت السمكة مرة أخرى.

(يجلس داماسو إلى جوار المائدة).

آماليا: أجل. وأجد بدلا منها، المال فقط... ذلك المال الكريه، دوما. (تستدير ببطء، مستغرقة فى التفكير). هل كنت مخطئة؟ (تمشى ببطء فى اتجاه اليمين. اقتربت ليونور من باب حجرة الطعام، لتراقب ابنتها من خلاله).

مونيكا: (فى لهجة مصطنعة). ابتعدى عن الباب! لا أريد رؤية أحد! (تتراجع ليونور، فى حيرة وتذهب إلى جوار لورنثو، حيث تتكئ على ظهر مقعده. تلتفت اماليا إلى غرفة الطعام). وأنت، فلتوقظيه! واسأليه عما تريدين! وكفى عن تعذيبنا!

آماليا: (إلى نفسها، بينما تستدير برأسها ببطء). هو... أسأله...

(تقترب من غرفة النوم، ناظرة إلى بابها بعينين حزينتين. ينتبه داماسو، فى قلق).

باولا: (تنهض وتقترب، كما لو كان عن غير قصد، من باب غرفة النوم). يجب أن تصلى إلى نهاية ما بدأت.

آماليا: (يعتصرها الألم). لقد حانت النهاية. فكما ترين، ليس من المجدى أن أواصل هذا.

باولا: واصلى المحاولة!

(ينظر الجميع، فى قلق، إلى تعبيرها الشارد وإلى عينيها اللتين تحدقان بالباب. ينهض داماسو).

لياندرو: (فى غطرسة). هيا، ادخلى !

باولا: (تهرول نحو الباب وتقف أمامه، لمنعها). لا!

داماسو: ماذا؟...

(تنظر اماليا إلى باولا فى دهشة. يكبت لياندرو حركة تنم عن معارضة).

آماليا: لم لا؟

باولا: (تعض شفتيها، نادمة). عليك القتال حتى النهاية.

آماليا: وإذا لم أرغب؟

باولا: (فى عصبية). فلتفعلى ذلك!

آماليا: (تواجه باولا). تصرفاتك غير مفهومة منذ البداية، يا آنسة. والآن أدرك أننى أخطأت عندما فكرت فى خمسة أشخاص. لأن الحاضرين هنا ستة وليسوا خمسة! ولقد أتيت إلى هنا لسبب ما. (يدوى سؤالها كفرقعة السوط). لماذا؟ (تقترب، مع صمت باولا). دعينى أدخل!

باولا: لن تدخلى!

آماليا: (تتشابكان حتى تجبرها على الكلام). ابتعدى عن طريقى!

لياندرو: (إلى باولا). هل جننت؟

باولا: جننت؟ كنت أراقبكما طوال الليل! شاهدت نظراتكما، وأحاديثكما الجانبية.

(تتركها اماليا وتنصت إليها).

ليـــاندرو: اصمتي!

بـــــاولا: أصمت، عن مـاذا؟ عن أكاذيبك؟ عن أنانيتك؟ أم عن نفـاقك؟ آه، لقـد أدركت كل شيء عندمـا هاتفت الجريدة.

ليـــاندرو: أهاتفت الجريدة؟

بـــــاولا: (تزداد ثورتها). كان ذلك في الرابعة! وأخبروني ألا أقلق، أنك ستـحـضـر على الفـور، وأنك رحلت بالفعل...! لقد التبس عليهم الأمر، واعتقدوا أنني أحد أفراد هذا المنزل وكان قد هاتفهم من قبل. أوضحت لهم الأمر وأخبروني بكل ما حدث... أنا أعرفك جيداً. فقد سارعت إلى هنا، وأنت على أتم استعداد لتكون اليد الرابحة! فيم تهم باولا! كانت هذه اللحظة الحاسمة: فقد حانت ساعة التضحية بها.(إلى اماليا)، ولكن لن أمكن أحداً من التضحية بي! أقول هذا لك، أنت!

آمـــاليـــا: (شاعرة بالإهانة). لي؟ لماذا؟

بـــــاولا: أتعتقدين أنني لا أعرف أنكما تحاببتما دون علمه؟

آمـــاليـــا: كل هذا كذب!

بـــــاولا: هذا ما خشيته، أن يكون أحدهم قد أخبر ماوريثيو!

ليـــاندرو: (يتجه نحوها، في غضب). ألن تسكتي؟

بـــــاولا: اضرب! فأنت قادر على أسوأ من هذا.

ليـــاندرو: اماليا، أؤكد لك...

(تدير إليه اماليا ظهرها، في امتعاض).

بـــــاولا: هل ستـخـبرها أنك تحبـهـا، وأنني ما كنت سوى تسلية، وأن تصدقك؟ أخبرها! وسأخبرها أنا أيضا بما أعرف.

ليـــاندرو: (جاداً). أنت التي تجبرينني على هذا. ولكن ما كنت لأسيء إليك قط إذا قلت لها كل هذا.

(ينسحب، مكفهرا، نحو خلفية المسرح).

بـــــاولا: (تقترب من اماليا). لن تسلبيني إياه! فهو لن يتزوجك دون مـالك. وأنت لن تحـصلي على هذا المال لأنك... لن توقظيه. (تعاود اماليا النظر إليـهـا). هلمي، ادخلي. (تشير إلى باب الغرفة). هل تودين أن أفتح لك الباب بنفسي؟

(تقترب من الباب وتمسك بمقبضه).

دامـــاســـو: (قلقا). باولا...

بـــــاولا: (ضاحكة). لا داعي للحذر! ألم تفـهـموا بعد؟ أنا فهمت لتوي! فهي لا تجرؤ على ذلك لأنها تخشى... ألا يوصى لها بأملاكه! لأنها تجهل إن كان قد شك في أمـرها أم لا! (في تحد). هـل أفـتح البـاب، يا اماليا؟

(تدخل سابينا من باب الخلفية وتمكث بجواره).

آمـــاليـــا: (شبه مهزومة، متوسلة). أقسم لك أنه لا يوجد شئ بيني وبين لياندرو.

بـــــاولا: وماذا يضيف القسم لصداقية ضائعة مثلك؟

آمـــاليـــا: (مذهولة). اصمتي!

بـــــاولا: (في إصـرار). لقـد صـدقت ليـونور، مـا أنت إلا ساقطة.

(تنهار اماليا أمام الإهانة. تقترب سابينا إلى جوارها بسرعة).

ســـابينا: سيدتي، تعالي لحظة. أريد التحدث اليك. (تتكئ اماليا على كتفها، جزعة). تعالي.

(تقودها نحو الخلفية. تظهر مونيكا عند باب حجرة الطعام).

آمـــاليـــا: انهم يهزمونني، يا سابينا...

ســـابينا: اسكتي!

ليـــاندرو: (يقترب). لا تيأسي. سأذهب معك. (ترفض اماليا، في حزن). أرجوك، دعيني أذهب معك.

ســـابينا: فلتبق هنا معهم! فأنت منهم!

مـــونيكا: أما أنا فلا، يا سابينا. دعيني أذهب معها!

(تسرع إلى جوار اماليا التي تتكئ عليها هي الأخرى).

ليـــونور: (إلى داماسو). أرأيت ابنتك؟

دامـــاســـو: اتركيها وشأنها...

ســـابينا: (إلى مونيكا). عودي إلى مكانك!

آمـــاليـــا: (منهكة). دعيها، يا سابينا. يمكنها أن ترافقنا.

(تكشر سابينا عن أنيابها. يصل ثلاثتهم إلى الباب).

ســـابينا: (قبل الخروج، تنظر بخبث للجميع). عند عودتك، لا تفكري في الأمر أكثر من ذلك ومري بحقن السيد ماوريثيو. انه يحبك ولن يصدق فيك هذه الشناعة.

(ترمق اماليا الساعة بنظرة يائسة. يخرج الثلاثة. وقفة. يغالب لورنثو النوم من جديد).

ليـــاندرو: (إلى باولا). لن أغفر لك هذا أبدا!

بـــــاولا: وأنا أيضا لن أغفر لك!

ليـــونور: (في تفاؤل مفاجئ). فلنبتهج! سينقضي الأمر كله! لقد انتصرنا عليها! (تقترب من لورنثو وتخشخش بأساورها بالقرب من أذنه). استيقظ أيها النائم أبدا! لقد انتصرنا عليها! (لورنثو يصحو). سنكون أغنياء، يا داماسو!

دامـــاســـو: (غاية في الجدية). لدى عودتها، سوف تحقنه. لقد سمعت ما قالته سابينا.

ليـــاندرو: (بخبث). عله لن يحتـاج إلى ذلك، بعد كل هذا الصياح...

ليـــونور: (فزعة). مـاذا؟... لا، هذا مستحيل: وإلا لأخطرتنا الممرضة. أما إذا حقنته، فسوف نتحدث معه جميعا، ضدها!

لورنثـــو: (هادئا). وهي، ضدنا جميعا.

دامـــاســـو: إذاً فأنت ترى ما أراه...

لورنثـــو: (ينهض في وقار). ستعمل على إيقاظه دون أدنى شك. فلم يعد هناك ما تكتشفه هنا، بينما هناك، في الداخل، مازال في استطاعتها أن تكسب كل شيء. ستنفذ كلمتها... هذا، إذا كان ما ذكرته لنا هو الحقيقة.

دامـــاســـو: ماذا تقصد؟

لورنثـــو: منذ ساعة وأنا أتساءل عن الحالة الحقيقية لماوريثيو. لا أمل في شفائه!

ليـــونور: هذا ما أخبرتنا هي به. ولكن الممرضة تبدو هادئة تماما... كما لو كانت على استعداد للبقاء هنا لأيام... (ساخرا). ربما يعاني من نزلة برد فحسب.



لورنثـــو: (ينظر إليهم). أقترح أن ننتهز فرصة عدم وجودها الآن، ونسأل المرضة.

ليـــونور: سأقوم أنا بالمهمة!

لورنثـــو: لا، بل راقبى أنت الطريق (يشير إلى الخلفية). إذا كنا سنقوم بذلك بالفعل...

دامـاســو: فى التو واللحظة!

لورنثـــو: اتفقنا، يا باولا؟

بـــاولا: بالطبع.

(تذهب للجلوس عند النافذة وتتمالك نفسها).

لورنثـــو: هل ستفتح أنت، يا داماسو؟

دامـاســو: فلتقم أنت بذلك.

لورنثـــو: (ساخرا). أعتقد أن ابنى العزيز يود أيضا تحقق الأمر.

ليـــاندرو: (بازدراء). افتح. لعلك توقظه.

(يتجه نحو المائدة ويتكئ عليها، شابكا ذراعيه).

ليـــونور: (حيث خلفية المسرح). أسرعوا!

دامـاســو: أتسمعين شيئا؟

ليـــونور: لا.

(يفتح لورنثو باب الغرفة).

دامـاســو: (بصوت هامس) لن تناديها.

لورنثـــو: لا.

(ينتظر. ثم يشير إلى الممرضة كى تقترب. يعاود الإشارة إليها، كما لو كانت قد استفهمت منه بحركة. الجميع ينتظر، فى توتر).

ليـــونور: (بصوت مختنق) بسرعة !

دامـاســو: صه!

(تظهر المرضة عند باب الغرفة).

المـمـرضـة: أناديتمونى ؟

لورنثـــو: (يوارب باب الغرفة). نرجو المعذرة... فنحن نريد أن نستفهم عن بعض الأمور...

المـمـرضـة: تفضل.

لورنثـــو: أحقا أن هذا المرض خطير؟

المـمـرضـة: إنه غاية فى الخطورة، يا سيدى. ليس هناك أمل فى الشفاء منه عادة.

(يتبادل الشقيقان النظرات بارتياح).

لورنثـــو: ألم يكن فى المستطاع المد فى أجله باستخدام المنشطات أو العقاقير؟

المـمـرضـة: نحن نقوم دائما بكل ما فى وسعنا. ولكن فى هذه الحالة، للأسف، لم يكن ذلك مجديا.

لورنثـــو: طبعا، طبعا. يا للأسف. (يتنحنح). ولكن ربما ليس فى وسعنا أن نفقد الأمل فى إنقاذ إنسان يحتضر... (تترك ليونور موقعها شيئا فشيئا، وقد جذبها الحوار). أليس من الممكن أن تحدث المعجزة، وأن يتعافى من لا أمل فى شفائه ويعيش لسنوات طوال؟

المـمـرضـة: من الجائز، ولكن ليس فى مثل هذه الحالة.

لورنثـــو: هل أنت متأكدة ؟

(وقفة قصيرة).

المـمـرضـة: (باستياء). أنا فى شدة الأسف لسوء الظن هذا، يا سيدى. سأقتصر على القول إن الطبيب قد بذل كل ما فى وسعه لإنقاذه. (تدخل اماليا، وسابينا، ومونيكا من الخلفية. تكاد اماليا يغشى عليها من الفزع عند رؤيتها للممرضة. باولا تراها فتنهض. تلتفت ليونور إليها فتفزع). وفى الحقيقة، من المؤسف أن تعتقد عكس ذلك.

دامـاســو: لا، يا امرأة. فأنت لا تفهميننا.

المـمـرضـة: أفضل ألا أفهم يا سيدى. بإذنك.

(تدخل الغرفة، مغلقة الباب بقوة. تحملق اماليا، وتتقدم فى تردد. تتبعها سابينا عن قرب).

لورنثـــو: (يلتفت). معذرة. فقد أردنا تحقق صحة تقاريرك.

آمـاليـا: (بصعوبة). أجل.

لورنثـــو: ولكن، هل أنت على ما يرام يا سيدتى... فأنت شاحبة للغاية.

آمـاليـا: لاشىء.

دامـاســو: يجب أن تخلدى للراحة. ماذا يعنى بالنسبة إليك مواصلة كل هذا؟

آمـاليـا: (تعتقد أنهم قد اكتشفوا الأمر برمته). أعتقد أن مواصلته لا تعنى شيئا لأى منكم.

(ينظرون الى بعضهم البعض فى سرور بالغ، لهذا التغيير المفاجئ).

ليـــونور: (و قد بدت لطيفة) أنت منهكة تماما... ولمَ لا تستلقين؟

آمـاليـا: ليس بعد. أدرك أننى انهزمت: فلا يمكن التفكير فى كل شئ. (بصوت يخنقه الدمع) ليس أمامى ملاذ سوى اللجوء إلى رحمتكم... رحمة صعبة المنال. أتوسل إليكم: أخبرونى...

دامـاســو: ليس هناك ما نخبرك به...

آمـاليـا: الرحمة...

(تضم كفيها متضرعة).

ليـــونور: (حركة بأساورها توحى بالازدراء). هل سنبدأ من جديد؟... كنا قد انتهينا إلى أنك تخليت عن فكرة إيقاظه.

آمـاليـا: (تطرف بعينيها) ماذا قلت؟

ليـــونور: فهمت الآن! ستواصلين هذه المهزلة، أليس كذلك؟ بعد التهديد، والدموع.

لورنثـــو: (متشككا). اسمعى، يا ليونور...

ليـــونور: (وقد خطر ببالها حيلة). لا جدوى، يا آنسة. فقد أخبرتنا الممرضة...(تنظر اماليا إليها، فزعة). إنه ليس من الصالح حقنه! وأنه سيموت بين لحظة وأخرى!

ليـــاندرو: لا، لم تقل شيئا! بإمكانك إيقاظه بعد، بل يجب عليك!

(تضع ليونور كفها على فمها، نادمة على نسيانها وجود ليانـدرو. يهز لورنثو رأسه معارضا. تتنفس اماليا الصعداء. يعبر وجهها عن فرحة عارمة. تنظر إلى سابينا التى بدا عليها أيضا حرج الموقف. تنظر إلى الساعة. تتقدم نحو ليونو... توشك أن تتكلم... ولكن فجأة، يغشى عليها. يمسك لياندرو وسابينا بها). اماليا !

مـونيكا: (تسارع إليها) عمتى !

سـابينا: هيا، إلى غرفة الطعام !

(يقودها لياندرو بينما يساعده الجميع، ويصل بها

إلى غرفة الطعام. ينتحى لورنثو الناحية اليمنى من مقدمة المسرح، شاردا).

ليساندرو: نادوا المرضة.

(تجرى مونيكا لتناديها).

سابينا: (محاولة منعها). لا! ستفيق بتناول كأس من الكونياك.

(تتوقف مونيكا).

ليساندرو: لو كان هناك بعض النوشادر...

مونيكا: سآتى به!

(تجرى نحو الخلفية وتخرج).

ليونور: (إلى داماسو، قبل أن يدخلا غرفة الطعام) نحن نهزمها! نهزمها!

(يخرجان. يمكث لورنثو بمفرده. يتبدل تعبير وجهه تماما: فهو الآن أشد صرامة، وثابت العزم. يقترب من غرفة الطعام ويغلق الباب بهدوء. يتجه الى اليمين. يتوقف فى منتصف الطريق عندما يفتح باب غرفة الطعام ويدخل داماسو، ناظرا إليه).

داماسو: ألن تأتى؟

لورنثو: (بحركة معارضة). لا... أتريد شيئا؟

داماسو: لا... (يقترب من المائدة ويتناول سيجارة. ينقر لورنثو بحذائه الأرض، نافد الصبر). ماذا بك؟ (يحزم لورنثو أمرا فيتوجه نحو باب غرفة الطعام ويغلقه بهدوء). ماذا تريد؟

لورنثو: ألا تخمن؟

داماسو: ماذا؟ (يدع السيجارة)

لورنثو: (مقتربا منه). لدينا القليل من الوقت. بمجرد أن تفيق، ستوقظه. لا مفر الآن من ذلك.

داماسو: (يرتجف دون سبب ظاهر). قالت إنها لن تفعل ذلك...

لورنثو: بمجرد عودتها! أتعتقد أننى غبى؟ لقد راقبتها طوال الليل، وأنا أدرك الآن أن الحبل مشدود على آخره... ويوشك على الانقطاع. وهكذا تضيع كل هذه الملايين. إلا إذا...

داماسو: ماذا ؟

لورنثو: إذا مات.

داماسو: لا أريد سماعك. سأدعك.

لورنثو: (يهزه فى غضب). يا أبله! فقد صرنا عجائز. ماذا بقى لنا فى هذه الحياة، ماذا، سوى هذا؟ المال مالنا، أتضيعه فى لحظة جبن؟

داماسو: (يرتجف). من الأفضل الاعتراف...

لورنثو: الاعتراف، من يعترف؟

داماسو: (فى خجل). أنت.

لورنثو: لست أنا! سيان عندى أن يفيق أم لا. أتثق بها ؟

داماسو: (فى خنوع). لا أجرؤ على ذلك.

لورنثو: إذاً لن تفعل هى شيئا!... لن نفعل شيئا. فسيموت على أية حال. كل ما هنالك هو التعجيل بالأمور بعض الشيء. فإذا لم يتنفس لبضع ثوان... سيموت على الفور. (ينظر إليه داماسو، مرعوبا). هيا، تمالك نفسك وساعدنى! لا وقت نضيعه: الوقت يمر سريعا، يفر من أيدينا. انظر إلى الساعة. إنها ملايين، يا داماسو! وتتوفر لنا كل الإمكانات من جديد: حتى إمكان أن تتحول تلك الأكذوبة التى كنت تحملها على طية سترتك، إلى حقيقة!

داماسو: لا أستطيع!

لورنثو: بل أنت قادر. (يمسك ذراعه) اسمع. بينما أحاول الدخول، ستراقب من حجرة الاستقبال الملحقة بغرفة نومه. سأترك باب الغرفة مواربا. فإذا حدث شئ، فانقر على بابها بلطف.

داماسو: وماذا عن المرضة؟

لورنثو: هذا أمر سهل. (مشيرا إلى غرفة الطعام). مرضت السيدة. (يطأطئ داماسو رأسه مذعنا). هل أنت مستعد؟ (يهزه من جديد مهددا). مستعد؟ (يذعن داماسو. يتركه لورنثو ثم يتوجه مسرعا إلى حجرة الاستقبال الخاصة بغرفة النوم. يتوقف فجأة). صه! اصمت.

(ينفتح الباب، تدخل المرضة وقد فرغت لتوها من إغلاق حافظتها).

المرضة: (بجفوة، بعد النظر إلى الساعة). أليست السيدة هنا؟

لورنثو: إنها فى حجرة الطعام.

المرضة: أردت إخبارها أننى سأغادر غرفة النوم... فقد تأخر الوقت، وأود أن أصلح من هندامى بعض الشيء قبل أن...

لورنثو: (متسرعا). آه! حسنا. (ينظر إلى شقيقه). لا عليك. سوف نخبرها الآن.

المرضة: شكرا. بإذنك.

(تتوجه نحو الخلفية، وتخرج).

لورنثو: يدبر الشيطان كل شئ!... هيا.

(يمسك بذراع داماسو ويقوده إلى حجرة الاستقبال الملحقة بغرفة النوم).

داماسو: (قبل الدخول). إن هذا رهيب... رهيب...

لورنثو: (يدفعه). هيا!

(يدخلان، تاركين الباب مواربا. خشبة المسرح خالية لبضع لحظات. تدخل مونيكا من الخلفية مسرعة، حاملة فى يدها زجاجة من النوشادر، وتتجه نحوغرفة الطعام. قبل الوصول إليها، يدفعها الفضول إلى إلقاء نظرة على الحجرة الملحقة بغرفة النوم، فيثير دهشتها الباب الموارب. عندئذ تقترب، وتفتحه بحرص).

مونيكا: أبى!...

(يظهر داماسو من ظلام الحجرة: فى شدة التوتر).

داماسو: ماذا تريدين ؟

مونيكا: ماذا تفعل هنا؟ الغرفة مظلمة...

داماسو: أردت الاطمئنان... أن أرى فحسب... عودى إلى حجرة الطعام.

مونيكا: (تنظر خلفه). الباب موارب... هل من أحد مع العم؟

داماسو: (دون أن يلتفت إليها). بالطبع... المرضة.

مونيكا: (تتراجع فى فزع). إنها... إنها فى الحمام!

داماسو: (بعد تردد). أجل، فقد خرجت للحظة... نسيت. (تتراجع مونيكا من جديد، محملقة. يباغتها بخشونة). حسنا: وما الغرابة فى ذلك؟ لمَ تنظرين

إلى هكذا؟

(يدخل لورنثو فجأة شاحبا ومضطربا، يغلق الباب وراءه).

لورنثـــو: ماذا تفعل هذه، هنا؟

دامــاســو: لا أدرى... (متوجها إلى مونيكا). اذهبى إلى حجرة الطعام.

(تهرول مونيكا نحو باب حجرة الطعام).

لورنثـــو: انتظرى!

مـــونيكا: (وقد اشتد بها الفزع). لا!

(تحاول فتح الباب المنطبق، يتبعها لورنثو).

دامــاســو: لورنثو! (تتمكن مونيكا من الإفلات، مغلقة الباب بسرعة. ينهار داماسو على أحد المقاعد). ستقول كل شىء!...

لورنثـــو: (لاهثا). لن تقول شيئا... (يخفى داماسو وجهه بين كفيه المتشنجتين. يقترب لورنثو ويزيحهما بعنف من على وجهه). اسمع، يا داماسو! عندما دخلت الغرفة...، كان ميتا بالفعل.

دامــاســو: لن يصدقوا ذلك!...

لورنثـــو: إنها الحقيقة، يا أبله! (هامسا). لم أفعل شيئا مما اتفقنا عليه.

دامــاســو: (حزينا). لكن... لورنثو، لن يصدق أحد هذا... لو كان الأمر كذلك لأخبرتنا المرضة...

لورنثـــو: لابد وأنه مات بعد خروجها!

دامــاســو: وقبل دخولك أنت؟

لورنثـــو: (يهزه فى غضب). لا تنظر إلى هكذا! لم أفعل شيئا!

دامــاســو: (باكيا) ما مصيرنا!

لورنثـــو: يا أحمق! ستضيع نفسك! إذا لم تصدقنى، فتمالك على الأقل نفسك!

دامــاســو: (لا يعى ما يسمع). والآن، حين تعود الممرضة...

(لورنثو لا ينصت بدوره إليه. يلتفت بسرعة إلى حجرة الطعام. يسرع إلى مقعده ويجلس).

لورنثـــو: إذا سألنا أحدهم، سنقول إننا كنا نطمئن عليه، أتفهم؟ تظاهر بالهدوء. (يتكئ بصدغه على كفه، كما لو كان نائما).

دامــاســو: (مقتربا). لا تتركنى هكذا! ساعدنى!

لورنثـــو: (بنظرة متوعدة). تظاهر بالهدوء.

(يتكئ برأسه مرة أخرى. يتجه داماسو نحو حجرة الطعام ثم يتوقف فجأة عندما ينفتح الباب. يأتى لياندرو، ينظر إليهما ثم يفسح الطريق. تدخل وراءه اماليا، شديدة الإرهاق ولكنها متماسكة: تنظر إلى من يتظاهر بالنوم ساكنا بلا حركة، ثم إلى داماسو المرتبك. تليها سابينا، ليونور ثم باولا. لا تظهر مونيكا).

أمــاليــا: (بعد النظر إلى الساعة). السادسة إلا عشر دقائق. لن أضيع دقيقة واحدة... دقيقة واحدة. لكم ما تريدون!

(تخطو بضع خطوات نحو الحجرة الملحقة بغرفة النوم).

دامــاســو: (مرعوبا). لا! (لورنثو لا يحرك ساكنا، بيد أن سكونه المطلق يؤكد أنه واع لكل ما يقال. يلتفت الجميع إلى داماسو). أقصد إلى أن لا هدف من كل هذا! أنا ذاهب!... هيا يا ليونور! تعالى يا مونيكا!

(تدخل مونيكا خافضة العينين، تمشى أطراف الحجرة بينما تسترق النظر للحظة إلى باب الخلفية).

أمــاليــا: (بعنف). أتذهب؟ لماذا؟

دامــاســو: لأنى لا أريد المشاركة ولو للحظة أخرى فى هذه اللعبة الرهيبة!...

(ينظر الى لورنثو والى ابنته التى لا ترفع بصرها عنه من شدة الرعب. تعود اماليا بسرعة لتتجه الى غرفة النوم وقد أدهشها تصرفه).

مـــونيكا: (مندفعة). لا تدخلى، يا عمتى!

أمــاليــا: (فى دهشة). لماذا؟

مـــونيكا: أنا خائفة... ربما يكون... قد جد شىء.

أمــاليــا: (تقطب حاجبيها). لو كان هناك جديد لأخبرتنا الممرضة.

مـــونيكا: إنها ليست بغرفة النوم... فقد خرجت منذ دقائق... (مذعورة). ولعلها لم تعد بعد.

أمــاليــا: ماذا؟ (تتوجه سابينا مسرعة نحو الخلفية). انتظرى، يا سابينا (تتقدم محملقة ناحية داماسو). أكنت هنا؟

دامــاســو: (يشير وهو فى شدة التوتر). كنت مع لورنثو! كنا هنا!

(على غفلة، يأخذ بتلابيب لورنثو فيئن).

ليــانـدرو: وهل دخلتما؟... أجب!

(تنظر اماليا إلى كل من داماسو ولورنثو فيخيفها جموده).

دامــاســو: (حانقا). لم أرد هذا! كل ما أردناه هو تحقق الأمر فحسب! أقسم لك، يا اماليا! ولكنى لم أدخل!

ليــونـور: (فزعة). داماسو!

مـــونيكا: (فى حرج شديد). لم يدخل أبى، فقد رأيته! فقد كان العم لورنثو فقط!

أمــاليــا: لا، مستحيل!...

دامــاســو: لم يدخل إلا هو!... هو وحده!...

(يدفعه لياندرو إلى أحد المقاعد. لا ترفع اماليا بصرها عن لورنثو، تنظر إليه وكأنها تنظر إلى عقرب. كما ينظر إليه الجميع نظرة ملؤها رعب متزايد).

بـــاولا: (تبتعد عن لورنثو بلا وعى). يا للهول!

(تنظر ليونور إلى زوجها وإلى لورنثو. يلتفت لياندرو الى والده، بنظرة رهيبة، ثم يمسك بذراعه بقوة مجبرا إياه على النهوض).

ليــانـدرو: كفاك تظاهراً! أنت تفزعنى! لقد منعت الوصية، ولكن لا مفر لك من الاعتراف! لقد كان هو، يا اماليا! فقد أخبرنى بعد أيام ساخرا لأنه، كما كان يعتقد، أحبط مخططاتى.

لورنثـــو: (يقاومه). دعنى!

ليــانـدرو: (باشمئزاز، يتركه). فقد عرض على أن أستغلك ماديا، إذا تزوجتك! ولما رفضت...، افترى علينا كذبا تلك الليلة أمام ماوريثيو!

أمــاليــا: (منهارة، تنظر إلى غرفة النوم). لا!...

لورنثـــو: أخطأت خطأ فادحا أيها الأحمق! أنا لا أقول أبدا كل ما عندي. فقد أخبرتك بما ذكرته لماوريثيو عنكما...! ولكني كتمت ما قاله لي... عنك!

ليـــاندرو: (وقد اسود وجهه). لم يقل لك شيئاً!

لورنثـــو: (إلى اماليا). ذلك اليوم، تلقى رسالة من مجهول. أخبرني بذلك في البداية، ولم يعر الأمر اهتماما، ليرى أثره على وجهي. وبعد ذلك رفض أن يعطيني المال... أغضبني رفضه، فحدثته عنكما: أجل... وأجابني: "أنتما اليوم ثعلبان ماكران، أبا وابنا. لقد نصحني لياندرو لتوه أن آخذ حذري من اماليا ".

آمـــاليـــا: (متوجهة إلى لياندرو). أنت ؟
(بدا تعبير وجهها متفائلا إلى حد بعيد).

ليـــاندرو: (إلى والده). أنت كذاب!

لورنثـــو: (يرفع صوته). أخبرته بما كان يخشى سماعه! أكدت له شكوكه، لأن من أرسل الرسالة المجهولة، هو أنت!

ليـــاندرو: كاذب!

لورنثـــو: سيخبرنا ماريثيو بكل شيء! أتعتقد أن هذا الغبي قد مات؟ (إلى داماسو، الذي يهب واقفا عند سماعه ذلك). لقد فقد الصواب وأفقدكم إياه جميعا، لمجرد أني حاولت الاطمئنان عليه. (بخبث موجها الحديث إلى اماليا). ولكنه لا يزال نائما، أليس كذلك...

مـــونيكا: (كما لو كانوا قد أزالوا عن كاهلها حملاً ثقيلاً). أهو حي!
(تفتح باب الحجرة الملحقة بغرفة النوم وتدخل).

ليـــونور: مونيكا!

دامـــاسو: ابنتي!

آمـــاليـــا: أوقفيها، يا سابينا! (تنظر إلى لياندرو). أوقفيها، لو أيقظته...! (تسرع سابينا الى الحجرة وتدخل وراء مونيكا). والآن، القرار قرارك يا لياندرو! هل ستعترف، أم أسأل ماوريثيو؟

ليـــاندرو: (تنتابه الحيرة، يطأطئ رأسه). قصدت التفريق بينكما، محاولا أن أحظى بك وحدي. اغفري لي... لكني لم أكتب أية رسائل!

بـــاولا: (يتملكها الغضب، تتقدم شاهرة ورقة أخرجتها من جيبها). بلى لقد كتبتها أنت! ها هي. (تخطفها اماليا وتقرؤها. يتراجع لياندرو وكأن أحدا قد كال له لطمة قوية). أعادوها إليك بالبريد، دون كلمة واحدة، عندما أدركوا... أو عندما تحققوا كذبك... وأخذتها أنا من جيبك.

ليـــاندرو: هذه الرسالة لا علاقة لها بأماليا.

بـــاولا: تعني أنه لا ذكر لاسمها فيها.

ليـــاندرو: كانت إعادتها محض صدفة! فأنا لم أكتبها!

بـــاولا: إنها مكتوبة بالآلة الكاتبة الموجودة في مكتبك.

آمـــاليـــا: وبأسلوبه. حكاية قذرة، لا يكتبها إلا كاتب رديء، فاشل مثلك! لقد كنت على علم تام أن ذلك الرسام الآخر كان أكبر أخطاء حياتي، وأنني منذ ذلك الحين، لم أرغب حتى في مجرد رؤيته...بيد أنك أخبرت ماريثيو أنني عدت إلى علاقتي به، وشاركته لياليه...! وأنني، أيها الوغد! قد دست بقدمي حبه لي.
(تضم الورقة بغيظ بقبضتها وتقذف بها في وجهه).

ليـــاندرو: اماليا، أنا ...أحبك، و...
(تقاطعه اماليا بلطمة على وجهه. يرتعد لياندرو، ثم يهجم فجأة على لورنثو).

ليـــونور: لا!

دامـــاسو: لياندرو!
(يتعاركان للحظة).

لورنثـــو: (يصده بدفعة قوية). لا تقترب!
(تعود سابينا ومونيكا).

آمـــاليـــا: مونيكا، أخبرينا بما رأيت!

مـــونيكا: (تنظر إلى والدها). لست أدري... عمي نائم...

آمـــاليـــا: لا! قولي الحقيقة!

مـــونيكا: (تطأطئ رأسها) إنه ميت.

دامـــاسو: يا إلهي!...

ليـــونور: داماسو!...
(ينظر الجميع إلى لورنثو في رعب).

ليـــاندرو: (باحتقار شديد). أيها القاتل!
(تدخل الممرضة من الخلفية، مرتدية معطفها وممسكة بحافظتها، تنظر الجميع في دهشة).

الممـــرضـــة: معذرة، يا سيدتي. الساعة تقترب من السادسة وأود الوصول إلى العيادة في موعدي. فإذا لم تكوني في حاجة لي...

آمـــاليـــا: لا، وشكرا لك على كل شيء. صاحبيها، يا سابينا.
(تقترب سابينا من الممرضة، التي تنسحب مودعة).

لورنثـــو: (مبتسما). لحظة، يا آنسة، متى توفى بالتحديد؟

الممـــرضـــة: في الثالثة والنصف، يا سيدي.

لورنثـــو: شكرا.
(ينظر إلى الجميع بوجه تعلوه علامات الانتصار).

الممـــرضـــة: عفوا، يا سيدي. (إلى الجميع) عمتم مساء.
(تخرج من زاوية المسرح، تصحبها سابينا).

مـــونيكا: أبي!
(ترتمي في أحضان داماسو باكية، وفي تأثر شديد يداعب شعرها. تجلس ليونور، وقد أنهكها الانفعال).

لورنثـــو: أهنئك، يا اماليا. فقد تمكنت من خداعنا جميعا. ولكن، إلام كنت تقصدين؟

آمـــاليـــا: (مبتسمة). إلام كنت أقصد...؟ (تتقدم إلى وسط خشبة المسرح). أردت أن أعرف معنى الأشهر الستة التي فرضتم علينا الصمت فيها أنا وماوريثيو. أردت أن أعرف هل كان يحتقرني ويدفع لي كمن يدفع إلى بغي، أم كان يبرهن على إيمانه بي وحنانه علي عندما تزوجني.
(تعود سابينا).

لورنثـــو: (مزمجرا). ماذا؟

دامـــاسو: تزوجك؟

ليـــونور: إذاً، فلن نرث شيئا!

آمـــاليـــا: لا، ليس الجميع. فلماتيو نصيبه... (وقفة. متوجهة إلى ليونور وداماسو). وكذلك أنتما: "حتى تنعم مونيكا بمستقبل سعيد قد لا يستطيع والداها أن يمنحاها إياه ". هذا نص الوصية... (تستدير فجأة نحو لورنثو ولياندرو). أما بالنسبة لكما، يا من عانيت من افتراءاتكما، فلا شئ على الإطلاق! ولا كلمة واحدة!

(تتقدم نحوهما). الصمت. صمت لا يعنى الغيرة، كما خشيت فى البداية: صمت لا ينطوى على الوالد وابنه لأن هذا قد أغوى زوجته فحسب، بل لأن كليهما قد أهان زوجته! إنه صمت يرد لى اعتبارى، ينقذنى، يعيده إلى...! (تعود إلى مقدمة خشبة المسرح وبعد أن تسترق النظر إلى غرفة النوم، تغلق عينيها فى تأثر شديد). صمت يعيدنى إليه، يستعيدنى به... من العالم الآخر. (وقفة قصيرة. تفتح عينيها وتستعيد قوتها). والآن اخرجوا جميعا من بيتى!

مـــــونيكا: لا! لا تطرديني! (تسرع إلى جوارها). أبى، دعنى أبق معها!

دامـــاســو: نعم، يا ابنتى. امكثى، إذا أرادت هى ذلك.

ليـــونور: هذا محال!

دامـــاســو: اصمتى، يا امرأة! ستبقى هنا لأنى أنا أمرت بذلك! وليتنا نستفيد من هذه الليلة فى شئ، يا ليونور... ليتنا. (يمسك بذراعها). هيا. (يقودها نحو الزاوية، حيث يتوقف). إلى اللقاء، يا اماليا. لا تحكمى علينا حكما سيئا. فلعل جرمنا الأعظم كان... الفقر.

أمـــاليـــا: لا. لست أنا من أحكم. فقد حكم هو نيابة عنى. اغفروا لى ساعات الاختبار هذه. افتحى لهما الباب، يا سابينا. هيا ودعيهم، يا مونيكا.

(يخرج داماسو وليونور تتبعهما سابينا ومونيكا).

لورنثـــو: حسنا... حانت ساعة الانصراف. كانت ليلة عصيبة وبلا طائل. لقد انتصرت علينا. لم يكن هذا بالأمر العسير، والمال يحميك.

أمـــاليـــا: لم يكن المال هو ما يحمينى.

لورنثـــو: (بابتسامة باهتة). آه! ألم يكن المال؟ ماذا كان إذاً؟

أمـــاليـــا: (بعذوبة). الحب.

لورنثـــو: (يكفهر وجهه، وكأن مجرد ذكر الكلمة يزعجه). لن أعارضك. فأنت من القلائل الذين يعتقدون أن هناك أشياء أهم من المال. (بازدراء لم يتمكن من إخفائه). بالتوفيق، حظاً سعيداً. (يسير نحو الحافة ثم يستدير، بابتسامة وقحة). إلى اللقاء. (لا يرد عليه أحد). ألن تردى على، يا اماليا؟

أمـــاليـــا: (تمر لحظة). يا قاتل.

(ينتفض، ويخرج مسرعا).

ليـــاندرو: أنا لم أقاتل من أجل المال، يا اماليا!

(تتجه باولا نحو حافة خشبة المسرح).

أمـــاليـــا: (هادئة) لا. كنت تقاتل بسبب الحسد. كنت تحسده طوال حياتك وانتهيت إلى حسده لأنه فاز بى.

ليـــاندرو: أرجوك!...

أمـــاليـــا: (بعنف). هيا اذهب إلى الجريدة وقم بتحرير مجلتك! من الممكن أن تكون الأول إذا أسرعت!

ليـــاندرو: (متوسلا). اغفرى لى!

أمـــاليـــا: ألا تفهم أنه انتصر عليك؟ انتصر هو عليك، إلى الأبد، من مرقده هناك، فى الداخل!

بـــــاولا: الوداع، يا اماليا.

أمـــاليـــا: الوداع، يا باولا. وشكرا.

(ينظر لياندرو الى باولا، ذليلا).

بـــــاولا: (دون النظر إليه). كلتانا تعرف قسوة الصراع على رجل...

ليـــاندرو: (أملا). باولا...

بـــــاولا: ولكن تستطيعين أنت يا سيدتى، على الأقل مواصلة حبك لرجلك (تستدير وتخرج).

ليـــاندرو: (يقترب من اماليا، حزينا). اماليا... اماليا...

(اماليا لا تلتفت إليه. فيخرج من الباب، متمهلا. اماليا لا تحرك ساكنا. صار تعبير وجهها عذبا: يوحى بسكينة تفوق الوصف وحب بلا حدود. تدخل مونيكا من زاوية المسرح فى هدوء، تنظر إليها فى صمت. تتجه نحو الخلفية وتطفئ النور. تقترب من النافذة وتزيح الستائر. يخترق شعاع الفجر الصافى المكان، فتستقبله اماليا بتنهد طويل. وعلى استحياء، تقترب مونيكا منها، ولكنها لم تجرؤ على لمسها. وأخيرا، تقول بعذوبة شديدة).

مـــــونيكا: عمتى...

(وقفة قصيرة. تشعر اماليا بحزنها ينهكها الإجهاد الطويل، فتنفجر منتحبة. تهدأ بعض الشئ، تنظر ناحية الغرفة، تخطو عدة خطوات محدقة فى من يقبع ميتا وراء الباب).

أمـــاليـــا: (بصوت مختنق بالبكاء). ماوريثيو!... ماوريثيو!... (توشك الساعة أن تدق، ولكنها لا تعيرها اهتماما، ولا تخشاها: فلديها الآن شئ واحد فقط يستحوذ عليها تماما. عندما توشك على الدخول إلى غرفة النوم، تسمع دقات الساعة: السادسة تماما).

ينسدل الستار

---

* ولد أنطونيو بويرو باييخو في جواد الاخارا (وادى الحجارة)- إسبانيا عام ١٩١٦. أتم دراسته الأساسية فى مسقط رأسه. ظهرت لديه فى سن مبكرة موهبة الرسم فشجعه والده علي تنميتها. انتقل والده للعمل فى مدريد عام ١٩٣٤، فصحبه أنطونيو إلى العاصمة حيث التحق لصقل تلك الموهبة بمدرسة سان فرناندو للفنون الجميلة (اليوم كلية سان فرناندو للفنون الجميلة والتى تخرج منها عدد كبير من الفنانين المصريين).

وفى نهاية الحرب الأهلية الإسبانية والتى وقف خلالها إلي جانب الجمهوريين، حكم عليه عام ١٩٣٩ بالإعدام، ثم خفف الحكم إلى السجن المؤبد. وبدأ منذ ذلك الحين رحلته عبر السجون الإسبانية والتي استغرقت سبعة أعوام. تعرف خلالها إلى الشاعر ميجل ايرنانديث والذى ربطته به صداقة قوية حتى وفاة الشاعر عام ١٩٤٢.

وفى عام ١٩٤٦ أطلق سراحه ليظل قيد المراقبة، لفترة. ومنذ ذلك الحين كرس حياته للرسم والكتابة.

كتب أنطونيو بويرو باييخو ثلاثين مسرحية، كان أولها عام ١٩٤٨ وأخرها عام وفاته ١٩٩٩. اتسم معظم أعماله بالالتزام الاجتماعي والتطلع إلى الحرية والعدالة الاجتماعية، وهى سمة غلبت على عدد قليل من كتاب المسرح الإسبانى إبان هذه الفترة. أما مسرحية فجر، فقد كتبها عام ١٩٥٣، وعرضت لأول مرة علي مسرح "الكاثار" بمدريد العاصمة فى التاسع من ديسمبر عام ١٩٥٣. وهى من الأعمال المسرحية التى تبرز قدرة باييخو على كتابة أعمال درامية بعيدة كل البعد عن خطه السابق الذى ارتبط بقضايا المجتمع، واستخدم فيه كثيراً من الرمز.

وتتسم مسرحية فجر، كما لاحظ القارئ، بجودة الحبكة والقدرة الفائقة على رسم الشخصيات، والبعد التام عن الجانب الرمزى الذى ميز أعماله السابقة.



موزار وساليري

مسرحية شعرية من فصل واحد

تأليف : ألكساندر بوشكين

ترجمة : بهاء طاهر

ساليري

يقولون ألا عدل هنا على الأرض،
ولكن لا عدل أيضاً في الأعالي.
تلك عندي حقيقة أولية كسلَّم الموسيقى.
لقد ولدت عاشقاً للموسيقى أعظم العشق.
وحين كنت طفلاً لم أزل، سمعت رنين ألحان الأرغن.
يتردد في كنيسة بلدي القديمة
فهمت بها، ذبت في الهيام وبكيت
بدموع فرحة خالصة وعفوية.
نبذت منذ الصبا الباكر كل متعة فارغة
ونأيت بنفسي عن كل علم عدا الموسيقى
أدرت ظهري للعلوم كلها كيما أهب الموسيقى قلبي بأكمله.
وما أشق الخطوة الأولى وكم هو موحش بدء الطريق!
خضت غمار العواصف الأولى فأتقنت حرفتي
كأساس الفن. صرت حرفياً صناعاً، دربت أصابعي
على طلاقة منظمة وصارمة وأذني على رهافة التمييز.
شرَّحت الموسيقى تشريحاً دقيقاً مثل الجثة
وتثبَّتُ من قوانين توافقها مثل الرياضيات العليا
وعندئذ فحسب، وبعد أن تضلّعت في النظرية تماما
سمحت لنفسي بترف التأليف. شرعت في العمل
ولكن سراً، ولكن في عزلة
دون أن أجسر حتى على التفكير في الشهرة.
وجاءت أيام كنت أمكث فيها
يومين وثلاثة دون تفكير في طعام أو منام
غارقاً في الدموع وفي نشوة الإلهام
وبعدها أحرق عملي، ودونما اهتمام أراقب
كيف تشتعل كل أفكاري وكل ما ولده عملي من أنغام
أراقبها تذهب بددا في سحابة من دخان.
وأي عجب في ذلك؟.. فحين ظهر (جلوك) الشامخ
ليدلّنا على أسرار جديدة
(يا لها من أسرار لا تنفد، أسرار أسرة!)
أوَ لم ألق إلى العدم بكل ما تعلمت
بكل ما أحببت وكل ما به آمنت؟
أوَ لم أقفُ آثاره ملهوف الخطى
دونما تذمر مثل جوّاب تاه في الآفاق
عثر مصادفة على من يعرف خبراً منه مسالك الطريق
بالدأب وبالجهد الذي لا يلين
سموتُ في أفق الفن الذي لا يُحدّ
معتلياً رفيع الدرجات. نظرت الشهرة صوب طريقي
وابتسمت. بدأت ألحاني تجد صدى،
تجاوباً في قلوب الناس
وكنت سعيداً، وجدت فرحة هادئة
في العمل والنجاح والشهرة
سعيداً أيضاً إذ أرى النجاح يتوج عمل الأصدقاء
زملائي في خدمة الفن الرفيع.
كلا! أبداً!.. ما عرفت وخزة الحسد
آه، أبداً!.. لا عندما خلب بتشيني
سمع باريس الهمجية ورضاها
ولا حتى عندما سمعت للمرة الأولى أنغام
أستاذي العظيم في (إيفيجينيا)
من ذا يجرؤ على القول بأن ساليري الفخور
قد خضع لأكثر الشرور وضاعة
للحسد العاجز، وأنه يتلوى ضعيفاً متمرغاً
حية غبّرها التراب على قارعة الطريق
لا. لا أحد!.. أما اليوم فها أنا نفسي أقولها:
إني اليوم أحسد! أنا مغموس في الحسد
العميق المعذِّب. آه أيتها العدالة السماوية
أين أنت الآن بينما أقدس الهدايا
تلك العبقرية الخالدة، لا تهبط لكي تتوّج ببركتها
العاشق الغيور والناسك الورع
جزاءً وفاقاً للكدّ وسهر التعبّد في المحراب
وإنما لتتألق هالتها حول رأس عامي فارغ
مهووس لا يحمل هماً – آه، موزار! موزار!
(يدخل موزار)

موزار

آه، لقد رأيتني! وأنا الذي كنت أنوي أن
أدبر لك مفاجأة.. شيئاً يجعلك تضحك



ساليرى

أنت هنا؟ متى دخلت؟

موزار

الآن توّاً. عندى ما أود أن أطلعك عليه، وكنت
فى طريقى إليك عندما صكّ سمعى وأنا أمر بحان
ضرير على كمان - آه، لا يا صديقى ساليرى!
أنت ما سمعت فى حياتك شيئاً بمثل هذه الطرافة
عازف كمان فى حان يصارع ليعزف لحناً من زواج فيجارو
مدهش... لم أتمالك نفسى من إحضار الرجل إلى هنا
ليشنِّف سمعك بعيّنة من فنه.
تعال هنا
(يدخل رجل ضرير معه كمان)
والآن، لو سمحت، شيئاً من موزار.
(يعزف الرجل لحناً "آرياً" من أوبرا دون جوان
موزار ينفجر ضاحكاً)

ساليرى

وأنت يسعك أن تضحك لهذا؟

موزار

ولكن يا عزيزى ساليرى
كيف يمكنك أنت ألا تضحك؟

ساليرى

رويدك
أنا لا يثير ضحكى أن أرى رساماً مسكيناً
يجاهد ليقلدّ عذراء رافاييل
ولا يثير ضحكى ناظم أشعار بائس
يشين دانتى برديء المحاكاة
انصرف أيها العجوز

موزار

انتظر لحظة. خذ هذا واشرب نخب صحتى
أيها الرجل الطيب.
(يخرج العجوز)
أنت منحرف المزاج اليوم يا ساليرى
سآتى لأراك فى وقت آخر.

ساليرى

ما الذى وددت أن تطلعنى عليه؟

موزار

آه، ليس شيئاً كبيراً عبث صغير فى ليلة قريبة
جفانى النوم - أرقى القديم إياه -
وطرأت لذهنى فكرتان أو ثلاث
ثم دونتها اليوم. كنت أود أن تُسمعنى رأيك فيها
ولكنك لست رائق المزاج اليوم.

ساليرى

آه يا موزار! موزار!
لست فى مزاج لأن أسمعك؟ اجلس
إنى مُصغ.

موزار

(وهو يجلس إلى البيانو)
تخيل.. أنك ترى شخصاً.. وليكن أنا إن شئت
ولكنه أصغر منى بقليل.. هو عاشق
ليس عشقاً عميقاً.. بل مجرد هوى طارىء
إلى جانبى فتاة جميلة.. أو صديق وليكن أنت
ونحن فى فرح عظيم.. ثم فجأة: تهبط ظلمة
شبح القبر أو شيء من هذا القبيل...
ولكن الأفضل أن تسمع
(يعزف)

ساليرى

أنت جئت لى بهذا، وفى الطريق تتوقف خارج حان

لتستمع إلى عبث ذلك العازف الضريرّ!
يا إلهى الرحيم!
أنت موزار، لست جديراً بنفسك.

موزار

فهى تعجبك إذن؟

ساليرى

ولكن يا له من عمق!.. يا لها من جرأة
ومن انسجام فى الشكل!
أنت يا موزار، أنت إله ولكنك لا تعرف.
أما أنا فأعرف.

موزار

ياه. أتظن ذلك حقاً؟.. ربما
ولكن ذلك الإله يحتاج الآن بشدة إلى عشائه

ساليرى

عندى فكرة. فلنتناول العشاء معاً
فى الأسد الذهبى، فهو حان جيد.

موزار

بكل سرور.
سوف يسعدنى هذا
وإن كان يجب أن أذهب أولاً للبيت فأقول لزوجتى
ألا تنتظر أوبَتِى هذه الليلة للعشاء
(يخرج موزار)

ساليرى

إنى منتظر فلا تتخلف
لا. ما عدت قادراً على مراوغة ذلك القدر
الذى صار نصيبى. تلك مهمتى:
أن أوقفه. ما لم أفعل. فإنا جميعاً ـ
كهنة الموسيقى وسدنتها ـ مقضى علينا بالهلاك،
لا أنا وحدى بنصيبى المتواضع من الشهرة.
فما الجدوى إن كان موزار مسيحياً
محلقاً لآفاق أعلى وذرى لا تدركها الأحلام؟
أتراه بهذا سيرفع من شأن الموسيقى؟
لا. لن يفعل هذا
بل ستكرّ راجعة للوراء مع رحيله عن عالمنا
لن يترك من بعده خليفة يقودنا
فأى نفع من ورائه؟.. إنه مثل ملاك صغير ساطع
هبط إلى عالمنا بباقة من علوىّ الأنغام
ليوقظ فى قلوبنا أشواقاً مهيضة الجناحين
نحن أبناء التراب الفانين المساكين

إذن فطرْ بعيداً!
طرْ، طرْ، أى موزار! طرْ وبأسرع ما يكون
هاَ هو سمّ، آخر هدايا عزيزتى إيزورا
ثمانية عشر عاماً مضت وأنا محتفظ به
وما أكثر ما أصابتنى به الحياة خلال ذلك الزمان
من جروح لا تطاق. ما أكثر ما جلست إلى مائدة
مع عدو لا تساور الشكوك رأسه بحال
ولكنى لم ألق سمعاً إلى وسواس الإغراء
الأمر الذى لا يكلّ. على أنى لست جباناً
على أنى مرهف الحس للإهانة، وعلى أنى
أعتبر الحياة رخيصة. لكنى كنت أرجىء
وعندما جاءت رغبة الموت تناوشنى، كنت أفكر:
عجباً، لم الموت؟.. لعل الحياة ستغمرنى
يوماً بعطايا لم أتخيلها
لعل النشوة ستحل يوماً من جديد
والبهجة، وليلة من الإلهام
عسى أن يبزغ يوماً نجم هايدن آخر
فيبدع درة تهبنى الفرح
أو لعلى كنت حين أتناول الطعام
مع ضيف بغيض أفكر أنى قد ألقى عدواً
أشد مقتاً، أو أن إهانة أبلغ قد تلحقنى
وعندها، عندها
تثبت هدية إيزورا نفعها.
وقد كنت على صواب! الآن أخيراً وجدت عدوى.
الآن أيقظنى هايدن جديد على نشوة علوية.
الآن ـ حان الوقت! آه يا هدية الحب المصونة
اليوم تنتقلين إلى كأس الصداقة!

المنظر الثانى

مقصور خاصة فى الحان. بيانو
موزار وساليرى على المائدة

ساليرى

مكتئب أنت الليلة وحزين. ما السبب؟

موزار

أنا؟ كلا!



ساليرى

أحدِّث ما يشغل بالك يا موزار؟
العشاء جيد، والنبيذ من أفخر الأنواع
ولكنك تجلس صامتاً معقود الجبين...

موزار

أعترف
إن ما يشغل بالى هو قدّاس جنائزى

ساليرى

آه!
فأنت تؤلف قداساً جنائزياً! منذ متى؟

موزار

منذ وقت طويل ـ ثلاثة أسابيع
ولكنه كان غريباً
أوَ لم أخبرك به؟

ساليرى

لا.

موزار

إذن فاسمع.
منذ ثلاثة أسابيع رجعت متأخراً إلى البيت
فقيل لى إن زائراً جاء ليرانى
ولم يفصح عن بغيته
ظللت طول الليل أتساءل: ترى من يكون؟
ماذا يريد منى؟ وفى اليوم التالى
طرق بابى من جديد، ومرة أخرى لم أكن هناك.
فى اليوم الثالث كنت ألعب على الأرض مع ولدى الصغير
فنادانى من الخارج شخص
ذهبت.
كان رجلاً يتشحُ من رأسه حتى قدمه بسواد الحداد.
حيانى بانحناءة مهذبة، وطلب إلىّ أن أكتب قداساً جنائزياً
ثم أنصرف.
شرعتُ فى العمل على الفور.. ولكن من وقتها
لم يظهر ذو الرداء الأسود ليطلب بغيته.

وهذا يسعدنى إلى حد ما. فسوف آسف
أن أرى عملى هذا يخرج من يدى.
إن القداس جاهز تماماً مع ذلك
ولكننى...

ساليرى

ولكنك؟

موزار

الآن أخجل أن أعترف.

ساليرى

بماذا؟

موزار

بأن ذا الرداء الأسود مازال متسلطاً على فكرى
فى الليل وفى النهار. مثل الظل يجر أذياله خلفى
أينما وجهت خطوى، وحتى الآن يبدو لى أنه
على هذه المائدة هو ثالثنا

ساليرى

رويدك! هذا وهم طفولى لا أكثر
مثل تلك المخاوف ترهات لا سند لها
فانفضها بعيداً عنك. كان من دأب صديقى
(بومارشيه) أن يقول "ساليرى"، أى أخى
حين تتملكك الأفكار السوداء فعلاجها الذهبى
أن تفض سدادة الشامبانيا
أو أن تقرأ زواج فيجارو.

موزار

حقاً! لقد كان "بومارشيه" صديقاً لك
ومن أجله ألفت (تارارى)
تلك الأوبرا الممتعة. هناك لحن فيها
أهمهم به دائماً لنفسى حين أكون سعيداً
ترا لا.. لا.. آه، أحق يا ساليرى
أن بومارشيه دس السم يوماً لشخص ما؟



ساليرى

لا أعتقد ذلك. كان أطرف بكثير
من أن يقدم على هذا العمل الكئيب

موزار

كان عبقرياً، مثلك ومثلى
والنذالة والعبقرية لا تتفقان
ألست على حق؟

ساليرى

أتظن ذلك؟
(يدس السم فى كأس موزار)
ولكنك لا تشرب.

موزار

نخب صحتك يا صديقى
ولتعيش طويلاً تلك الرابطة الحميمة
التى تجمع موزار وساليرى معاً
ابنين بارين لانسجام اللحن والموسيقى
(يشرب)

ساليرى

انتظر! انتظر، انتظر!
آه. لقد شربتها!.. بدونى؟

موزار

(يلقى منشفته على المائدة)
كفى، لا أريد المزيد
(يتجه للبيانو)
والآن يا ساليرى، قداسى الجنائزى
(يعزف)
أنت تبكى؟

ساليرى

ما ذرفت أبداً دموعاً مثل هذه قبل اليوم
عذبة ومريرة فى وقت واحد
كأن حملاً رهيباً من الواجب قد انزاح عنى
أو كأن المبضع الشافى قد بتر فى رحمة
عضواً أتلفه المرض.
أى موزار الطيب. لا تلق بالاً إلى هذه الدموع
إمض. عجل لتتشبع روحى بالأنغام

موزار

آه لو شعر كل إنسان هكذا
بسطوة الأنغام! ولكن لا،
أغلب الظن أن يتوقف العالم ساعتها
لن يتقبل أحد مشقة العناية
بحاجات الحياة العادية الدنيا
سيكرس الجميع أنفسهم عندها للفن والحرية.
لكم نحن قلة: الزاهدون والنخبة!
الذين يستطيعون احتقار المنفعة
وأن يخدموا فى تعصب ذلك المعبود الواحد: الجمال.
أليس الأمر كذلك؟ ولكنى لست اليوم على ما يرام
ثمة ما يثقل نفسى. سوف أذهب لأنام
وإذن ـ الودا ع.

ساليرى

صحبتك السلامة
(وحيداً)
سوف يطول يا موزار هذا المنام!
أيمكن أن يكون على حق، وأنى لست عبقرياً؟
إن النذالة والعبقرية لا تتفقان؟
ليس هذا صحيحاً. و(بوناروتى)
ألوَّث سمعته شائعة حمقاء؟
أيكون ذلك الرجل الذى شيَّد الفاتيكان
بريئاً بالفعل من جريمة القتل؟
(ستار)



خارطة حب "مصر"[1]

أهداف سويف[2]

د. كرمة سامى

لكل خريطة مفاتيح (بيان بالمصطلحات)
ومفاتيح هذه الخريطة الأدبية هى:
(مصر المكان والزمان والإنسان)

كاتبة مصرية (انجلوفونية) تكتب بالإنجليزية[3]، تصف نفسها بأنها "مهما يكن فقد قنعت بكونى نوعا من الهجين :مصرية إلى الصميم، لكنى أجد أدواتى الإبداعية فى اللغة الإنجليزية". ("شهادة "ألف ٢٠، ٢٠٠٠ ص١٨٣) ورغم أنه فى هذه الحالة عادة ما تصبح اللغة هى المنفى، فقد صنعت أهداف من هذا المنفى اللغوى وطنا جديدا لا تتصوره أبدا غريبا عنك بل قد تشاركها فى الانتماء إليه.

رغم أن اللغة التى كتبت بها خارطة الحب هى الإنكليزية فإن الشاعرة العراقية مى مظفر ترى أن "اللغة هنا ، كما يلاحظ ليست إلا وسيلة، فروح النص تسكنه امرأة مصرية، وامرأة طوعت اللغة لكى تنفذ منها إلى شخصيات وأحاديث وأقوال لم تألفها اللغة الإنجليزية .... لترسم خارطة للحضارة الإنسانية وتواصلها الذى لم يخل عصر من عصور التاريخ منه ".(الحياة ١٢)[4]

فى النص الإنجليزى عدة أمثلة لحوارات العامية المصرية بالإنجليزية التى صاغتها أهداف بحس دعابة متميز ويتجلى فيها مشروع أهداف سويف اللغوى الأدبى الحضارى فى "تطويع اللغة الإنجليزية لتحمل أو تمثل الرؤية أو الوجدان المصرى، وأتصور أن الرواية التى اعمل بها الآن تحمل بصمات هذه المحاولة بشكل واضح ".("شهادة "ألف ٢٠، ٢٠٠٠ص١٨٣):

"Yakhti, laugh, I say. What do we take from it all?"
"Nothing, she says. Man is destined for his God."
"And they' ll be five in the eye of the enemy-"
(Map ch. 8,77-78)

نحن إذن بصدد رواية عربية مصرية كتبت باللغة الإنجليزية. خلقت أهداف سويف لغة سردية ثالثة لا يمكن تجاهلها مع ما تحمله من قيم فنية وحضارية تتطلب "أن يكون القارىء مزدوج الثقافة، مزدوج اللغة، منفتحا على ضروب من الانخلاع الثقافى والإديولوجى فى آن ".(سامية محرز ٠ص١٧١)[5]



تقول أهداف سويف بعد أن أتمت تعليمها (أى حصلت على الدكتوراه) " :حين جلست للكتابة جاءتنى الكلمات والجمل-لعجبى- بالإنجليزية .وترددت .ترددت كثيرا، لكن الخيار أمامى كان أن اكتب بالإنجليزية، أو لا أكتب على الإطلاق ".("شهادة "ألف ٢٠، ٢٠٠٠ ص١٨٢) وبالطبع فنحن ممتنون لأن أهداف سويف قد اهتدت إلى هذا الوطن الجديد الذى تكتبه بكلمات إنجليزية تتلبسها روح مصرية عربية لا تخطئها عين.

صندوق كنز مسحور فى قلعة مسحورة

Treasure box in an enchanted castle

تبدأ القصص من أغرب الأشياء : مصباح سحرى، نتفة من حديث وقع على الأذن، خيال يتحرك على حائط. أما قصتنا هذه فتبدأ بصندوق، صندوق قديم من الجلد البنى جف وتشقق، صندوق ذو غطاء أحدب مربوط بحزامين اسودت الأبازيم فيهما من القدم والإهمال .

(أمل النمراوى، خارطة الحب،"بداية "ص ١٥)

تبدأ القصص عادة فى محاولة للإجابة على سؤال :ماذا لو؟! أما قصة أهداف سويف فتبدأ ب :ولم لا؟ !لهذا فصندوق فى شكل كتاب يسافر على مدى قرن من لندن إلى القاهرة ثم إلى لندن ومنها إلى نيويورك حتى استقر فى القاهرة ليبوح بسره.. يقع فى خمسمائة وثلاثين صفحة ..يحتوى سراديب وحجرات مغلقة تستحى من نور الشمس، وأخرى تفتح ذراعيها ترحيبا بها ومشربيات ومتحف المتروبوليتان، ومتحف جنوب كينسينجتون وحدائق غناء وحدائق جرداء وضريحا وأراض زراعية خصبة وأفندية وباشوات وجنرالات انجليز وفلاحين وخونة وعملاء ومتطرفين، وإرهابيين .يهمس إليك الكتاب/الصندوق بأن تقترب منه، يتحدث إليك، تعلو نبرات صوته وتزداد ثباتا، يحفزك ويدعوك لقراءته .. تحس بالألفة نحوه وتقلب صفحاته وتتابع باهتمام "الحدوتة "التى يحتويها، ولأن كاتبته لها هدف أساسى صرحت به[6] ألا وهو أن "تحفز القارىء على أن يقلب صفحات الكتاب حتى نهايته"، فيتحول الكتاب بدوره إلى صندوق من الجلد القديم، بداخله حافظة أوراق إذا فتحتها ستخرج لك مثل المارد من القمقم حكاية أخرى (أى أن الحدوتة قد تحولت إلى حدوتتين)، ثم تخرج منه جنية إنجليزية تسكنه منذ مائة عام هى ليدى آنا ونتربورن البارودى (لاحظ دلالة الاسمين الإنجليزى والمصرى).

***

"الرواية غابة مرايا مسحورة"

(غادة السمان٢٦/٩/٢٠٠١)

"اننى فى الحقيقة أريد أن تتزامن اللحظات كلها ".

(أهداف سويف "شهادة "ألف٢٠ ،٢٠٠٠ص١٨٣)

"وعن نفسى أصبحت أحلامى خليطا من الأزمنة والأماكن".

(أمل الغمراوى، خارطة الحب، الفصل ٢٥، ص ٣٦١)

زمنان(قرنان) وثلاثة أماكن (ثلاث قارات) .. نهايتان لعصرين متفاوتين ومتشابهين:[٧]

(لندن-أكتوبر ١٨٨٩- /القاهرة- ٣٠ديسمبر ١٩١٣)

والقاهرة(ابريل١٩٩٧- ٢١ اغسطس ١٩٩٨)

و برغم التنقلات البندولية فى زمن ومكان السرد تحتضن مصر (الزمان/المكان) كل هذه الأزمنة والأمكنة منصهرة فى "زمكان" spatiotemporality واحد.[٨] وعلى هذه الأرض العتيقة تكتب شهرزاد عصرية ألف ليلة وليلة جديدة فتقدم لشهريار - القارىء- عالما مسحورا من الأضواء والألوان صاغته الكاتبة أهداف سويف فى شكل قطع من الموزاييك (الفسيفساء) السردى تتجمع لتكون النسيج السردى narrative canvas للعمل وعندما نتخذ خطوة للوراء نتبين العلاقات المتداخلة والنسق الذى شكلت عليه الكاتبة قطعها المتناهية للقارىء الذى تنشىء معه علاقة صداقة وتشركه فى وضع القطع مع أمل الغمراوى (الراوية) على نسق ما لكى تظهر الرواية بشكلها الحالى، فها هى صفحة من مذكرات آنا وينتربورن من لندن يعقبها تعليق من أمل فى القاهرة، ثم صفحة من مذكرات جدتها لأبيها ليلى البارودى من الحلمية تليها مكالمة تليفونية من إيزابيل حفيدة آنا من نيويورك، واحيانا قليلة تتدخل الكاتبة أهداف سويف فى السرد ثم العودة إلى تعليق لأمل مرة أخرى من طواسي بالمنيا ثم قراءة خطابين من آنا فى القاهرة إلى سير جيمس وكارولين ثم صفحة من مذكرات ليلى البارودى أو خطاب لشريف باشا أو مكالمة تليفونية من عمر الغمراوى من البوسنة أو بريد اليكترونى من ايزابيل وهكذا .....[٩]

......

قطع الفسيفساء تصبح جدارية هائلة ملونة من الفسيفساء النادر قام القارىء وأمل الغمراوى بتجميعها حتى يكونا من القطع المفككة كلا كاملا.

***

تنوع أهداف سويف بمهارة فى استخدامها لفنون السرد المختلفة ما بين حديث مباشر أو من خلال شخصية كذلك الانحراف عن التسلسل الزمنى بشكل عابر تارة ثم بشكل ممتد تارة أخرى:

هل ضاقت الدنيا حقا؟ هل وصل الأمر إلى هذا التحديد من الاختيارات؟ لابد أن هناك مخرجا لم نتبينه بعد، لكن الوقت يمر وما إن تنتهى من تخطيط موقفك حتى تتغير الدنيا من حولك فنجرى لاهثين للحاق بما فاتنا، فيا لجمال الماضى، ها هو الماضى ساكن على المنضدة: يوميات وصور ومصباح وعدد من كتب التاريخ، نتركه، ثم نعود إليه فنجده فى الانتظار لم يتغير. نقلب الصفحات لنعيد النظر فى البداية .نسرع إلى الأمام فنعرف النهاية .ونحكى القصة التى لم يتح لأولئك الذين عايشوها وعاشوها أن يحكوا منها إلا أجزاء.

(أمل الغمراوى، خارطة الحب، الفصل ١٧، ص ٢١٩)

"ما دام الناس يتراسلون عبر المسافات، لماذا لا يستطيعون التراسل عبر الزمن كذلك؟ "لكن كيف نكتب إلى الماضى؟"

(إيزابيل باركمان وأمل الغمراوى، خارطة الحب، الفصل ٢٩، ص ٤٣٩)

***

تتكون بنية النص من أربعة أجزاء رئيسية :بداية، نهاية بداية، بداية نهاية ونهاية .تشبه القصص الساكنة فى متن هذه البنية الفنية الفياضة النقوش الدائرية على أعمدة المعابد الفرعونية، وهذا هو ما دفعتنا أهداف سويف إليه :الطواف حول الحدث الرئيسى (زيارة آنا وينتربون لمصر وما ترتب عليها من اتصال وانفصال ثم اتصال حضارات).

مرافىء للتناص: Intertextual Anchorage

الاقتباسات التى تصدر بها الفصول (ابيجراف epigraph) تصل البدايات بالنهايات وتلقى الضوء على مقاصد أهداف سويف كتلغرافات قصيرة ترسل بها إلى القارىء، هذه المرافىء التناصية مدخل نفسى إلى كل فصل فى الرواية :يستريح فيها القارىء من سخونة السرد وإن كان لا يتوقف عن الربط بينها وفصول الرواية والالتقاءات الحضارية التى تحدثها هذه الومضات فى النص لتزيده توهجا، يلتقط أنفاسه فى رحلته عبر خارطة أهداف سويف للحضارة الإنسانية وتواصلها بين ميثاق جمال عبدالناصر وأفرا بين ووالت ويتمان وأروى صالح وجلال الدين السيوطى والإمام الغزّالى وغيرهم ثم يواصل رحلته.. تتفاعل هذه التفاصيل الحية مع النص وتزيد من تدفق الأحداث وسرعة نبضها فيقوم القارىء من استراحته ليتابع تطور الحدث فى الكتاب وتحوله من زمن إلى آخر ومن مكان إلى آخر ومن بطل إلى آخر، ورغم ذلك لا يفلت أبدا من أسر الحدوتة وهالة الرابطة التناصية[١٠] التى تحيط بها .كما أن شجرة العائلة والاقتباسات التى أوردتها أهداف سويف فى النص هى نماذج لما أطلق عليه جيرار جينيت "paratextuality"[١١]

الصناديق الصينية/ الدمى الروسية الخشبية:

نتابع عملية رواية القصة وكأن الرواية تتأمل نفسها وتكوينها الفنى بصوت عال (أنظر محمد عنانى معجم المصطلحات الأدبية) الراوية (آنا وينتربورن أو أمل الغمراوى أو إيزابيل باركمان أو ليلى البارودى ..أو بالطبع ..أهداف سويف) تظهر وتختفى مع التغير التيبوجرافى (الطباعى) فى النص، فكل تغير فى المسافات بين السطور فى الصفحة المطبوعة من الكتاب وكل تغير فى البنط أو ميل أو استقامة فى شكل الحرف يدل على تغير أو صوت الراوى (وبالتالى فى زمن أو مكان الحدث) .

وتتشكل الراوية بوجودها فى النص ولكن على مستوى مخالف للمستوى السردى extradiegetic، ويقابلها الراوية الداخلى الذى ينتمى إلى العالم الداخلى للرواية intradiegetic.[١٢] تتبادل آنا وليلى وأمل هذه الأدوار حسب تحول اتجاه العمل من الماضى



إلى الحاضر وبالعكس .ثم تحمل أمل عصا سحرية تجدل أصوات الرواة البوليفونية وكأنهن صوت واحد (فى نص واحد أو فصل واحد، أو فقرة واحدة أو حتى جملة واحدة) مثلما يقود أخوها عمر الغمراوى الأوركسترا بعصاه، تدعى أمل أن "هـذه ليست قصتى .هذه قصة وجدتها فى صندوق ".(خارطة الحب، فصل ١، ص ١٩) والحقيقة أن الراوى ضمير مستتر تقديره "أنا "حتى لو كانت هذه الأنا هى آنا وينتربون أو ليلى البارودى أو أمل الغمراوى أو إيزابيل باركمان فكلهن أسرى صندوق سحرى قديم.

شخوص العمل نور الحياة ومبروكة وأحمد الغمراوى وياسمين وشريف باشا البارودى وتحية وعم أبو المعاطى، وطارق بيه، وإدوارد وسير تشارلز وعمر الغمراوى وزينب هانم وغيرهم تظهر فى ومضات فى النص تزيد من ألقه، وتبدو وسطهم أمل تمثل الكاتبة كـ author representative وهمزة الوصل بين هذين العالمين اللذين يشغيان بزيجات وأمهات وآباء وترمل وطلاق وإنجاب وعشق ومكايدة وسياسة وخيانة وفنون جميلة وأوطان وجميعها أماكن فى خارطة القلب لا تمحى آثارها .تجعل من مصر وطنا لها، أرض اندمال الجروح وشفاء العلل والتسامح مع الآخر.

فى الفصل الخامس عشر الذى يعد قلب الرواية تقف آنا وينتربورن أمام اختيار أشبه بالأساطير ما بين نقب حوا الذى يقال إنه "ممر ضيق شديد الإنحدار"، "ولكنه رائع المنظر spectacular"ودرب الشيخ وهو "طريق أوسع وأكثر أستواء"، و"سهل easy "ويبدو الاختيار وكأنه ما بين إرادتين إحداهما ذكورى (الشيخ) والآخر أنثوى (حوا)، ويكون الاختيار انتصارا للأنثى التى تتميز بصفات غير نمطية مثل الشجاعة والإرادة وحب المغامرة والفضول للعلم.

تشق أهداف سويف للقارىء طريقا بين الواقع والخيال مثل ممر "نقب حوا" الذى سلكته ليدى آنا وينتربورن مع شريف باشا البارودى فى طريقهما إلى دير سانت كاترين وهى- أهداف – مثل آنا لا تخاف ولا تتراجع أمام التحديات، "كونت خارطة تاريخية لمصر منذ ١٨٩٨ إلى ١٩١٢"[١٣] تؤرخ بها للأحداث فى مصر فى زمنين مختلفين بدقة باحثة وإبداع كاتبة وكأنها عاصرتهما فى الواقع، فتنقل مناقشات المثقفين المصريين فى الزمنين، والأغانى من عبده الحامولى إلى وردة إلى عمرو دياب وفرقة صابرين الفلسطينية، ومن دنشواى إلى الإصلاح الزراعى، وحادث الأقصر.

ومن قلب عائلة محمود سامى البارودى باشا تخرج إلينا شريف باشا البارودى شخصية واقعية متخيلة فتعطيه شهادة ميلاد حقيقية ومصداقية ترقى به لأن يكون صديقا للشيخ محمد عبده وقاسم أمين . وتمعن فى التمويه والتلاعب بمقدرة بادواتها ككاتبة فتقدمه كبطل رومانسى ولكنه عربى .Byronic Hero ثم تتداخل الشخصيات الروائية والواقعية فى تمازج طبيعى بين الحقيقة والخيال (Fact+ Fiction=Faction) لتساعدنا على أ[ن] نصبح جزءا من الحلم الذى عندما ينتهى يتبقى فى ذاكرتنا م[ن]ـه فالسا هادئا يجمع بين ليدى آنا بملابسها الفيكتورية وشريف باشا بملابس أوروبية فى حديقة نور الحياة المسحورة يذكر[نا] بزفافهما الأسطورى فى الفصل الحادى والعشرين من الرواية رقصة رومانسية يبدو فى خلفيتها جمال عبدالناصر ومصطف[ى] كامل ومحمد فريد وعرابى باشا ولورد كرومر، وكيتشنر، والأنب[ا] كيرولس والشيخ على يوسف وغيرهم.

مع السجال الدائر بين الحاضر والماضى يبدو الماضى أكث[ر] حقيقة وتحضرا وحضورا من الحاضر، فالإيقاع فى مستوي[ى] السرد متلون، فهو هادىء رقراق برغم ظروف الاحتلال ف[ى] الماضى، أو متوتر ويائس فى الحاضر، ولا تتحقق النهاية كبداي[ة] إلا عندما يأخذ الماضى بيد الحاضر على أرض مصر ليشجع[ه] على أن يكون مستقبلا متمثلا فى الرضيع شريف الغمراو[ى] (سميّ شريف باشا البارودى) ابن إيزابيل ابنة جاسمين اب[ن] نور الحياة ابنة آنا وينتربون وشريف باشا البارودى وابن عم[ر] الغمراوى ابن احمد الغمراوى ومريم الخالدى ابن ليلى البارود[ى] ابنة زينب هانم و البارودى بيه.

**

"ألا تعرف أن مصر صورة من الجنة وأنها الحرم المقدس للعالم أجمع؟ "كاتب مصرى، حوالى ١٤٠٠ قبل الميلاد.

(الفصل السادس، خارطة الحب،٦١)

هموم الكاتبة تتركز فى شغفها بمصر –التى أطلق عليه[ا] صلاح جاهين –"الثلاث أحرف الساكنة اللى شاحنة ضجيج" تحت السطح الساكن حياة متشابكة صاخبة تدفع الكاتبة إل[ى] الرجوع إلى الماضى لتصل سالمة إلى الحاضر :بدايات المشرو[ع] الصهيونى إلى نهايات القرن التاسع عشر، اقتفاء آثار العدوا[ن] تحرير المرأة، طريق محور ٢٦ يوليو، عبدة الشيطا[ن] الخصخصة، خبراء الزراعة الإسرائيليين، كوبرى أبو العلا تنظيم الاسرة، الموبايلات....الخ.

يبدأ التاريخ وينتهى بمصر، وكذلك تبدأ خارطة اهداف سويف للتواصل الحضارى وتنتهى، وفى ذات الوقت الذ[ى] تتصارع فيه الحضارات بشكل دموى لا يتناسب مع ما وص[ل] إليه العالم من تقدم ورقىّ تحاول أهداف سويف أن تختار وط[نا] تذوب فيه الفروق بين البشر والأديان، فتجعل من مصرنا هذ[ا] الوطن الذى ينوء بأعبائه–ورغم ذلك– تتواءم فيه الأضداد ويتس[ع] لميلاد عالم جديد بأكمله، لأنه "صورة من الجنة ..والحرم المقدس للعالم أجمع "(كاتب مصرى ١٤٠٠ قبل الميلاد، خارطة الحب الفصل السادس، ص ٦١):

"يشبه مبنى الكنيسة قلاع العصور الوسطى، وقد أقيم ف[ى] القرن السادس الميلادى، وبعد فترة قصيرة جاء الغزو الإسلام[ى] من شبه جزيرة العرب، وعندما تقدمت الجيوش غربا تفتق ذه[ن]



أحدهم عن بناء مسجد صغير فى فناء الكنيسة لحمايتها من الحريق أو الهدم .وفى أيام الحروب الصليبية قامت الكنيسة بدورها بحماية المسجد، واستمر هذا الوضع على مر الزمن : كل بيت من بيوت الله يشمل بحمايته البيت الآخر، والجيوش المضادة تجىء وتذهب "."آنا وينتربورن، خارطة الحب، الفصل ١٥، ١٩٩)

***

السؤال: "ما هى إمكانية اللقاء الحقيقى بين الحضارات؟ "[١٤]

الجواب: نقطة الالتقاء على خارطة الحب لأهداف سويف وهى مصر، وبالتحديد منزل الباشا المصرى الوطنى والست الإنجليزية النبيلة حيث يتحقق حلم البساط الأحمدى وتوافق المقام والمقال (decorum) : التوصل إلى مكان وزمان لهما صفات اندروجينية يتميز بها منزل شريف باشا البارودى بما فيه من سلاملك وحرملك (زوج فارس عربى وطنى يعمل بالمحاماة والسياسة وزوجة ليدى إنجليزية ترسم اللوحات وتغزل وتتفانى فى خدمة زوجها وإبنتها كأى زوجة شرقية وتدعو هى وأخت زوجها لتحرير المرأة).[١٥]

لكن ثلاث رصاصات أيقظت القارىء بقسوة من هذا الحلم السحرى .تحكى لنا أهداف سويف بصوتها" : هكذا يموت. وأمل، التى كانت تعرف النهاية مسبقا، وأحبته كما أحبته أمه وأخته وزوجته، تتفجع عليه بطاقة جديدة من الحزن ".(خارطة الحب، نهاية، ص ٤٥٥)

***

خاتمة:

"إذا، أخبرينى .ما رأيك؟ أيهما أفضل؟ أن نختار الفعل وقد نرتكب خطأ مميتا، أم نقعد عنه ونموت على أى حال-موتا بطيئا؟"

(شريف باشا البارودى، خارطة الحب، الفصل ١٥، ٢٠١)

السؤال هو : ماذا لو اخترنا الفعل ولم يكن خطأ مميتا بل هو عين الصواب؟ ماذا لو لم تكتب أهداف سويف خارطة الحب بأية لغة تختارها؟ ....

ماذا لو لم تفتح لنا أمل الغمراوى هذا الصندوق السحرى الذى تفوح منه رائحة خشب الصندل وعطر أزهار البرتقال؟!!

الهوامش

١- رشحت الرواية لجائزة بوكر عن عام ٢٠٠٠ ورفض جيرالد كوفمان رئيس لجنة التحكيم منحها لأهداف سويف لتعبيرها فى العمل عن مشاعر عدائية تجاه الحركة الصهيونية .تحمل مذكرات كوفمان اعترافه بإعجابه بالصهيونية التى يعتبرها حركة تحرير حضارية . كما أعرب مناحم بيجن عندما كان رئيسا للوزراء عن رغبته فى التعبير عن امتنانه وشكره لكوفمان لما قدمه من خدمات جليلة لإسرائيل!!

٢- أعمال اهداف سويف:

*عائشة ١٩٨٣

*فى عين الشمس١٩٩٢

*زمار الرمل١٩٩٦

*ترجمة رأيت رام الله قصيدة روائية لمريد البرغوثى ١٩٩٧

*خارطة الحب١٩٩٩

" *تحت السلاح :رحلة فلسطينية "و "عالمنا المقلوب رأسا على عقب "رحلة إلى القدس زهرة المدائن نشرت فى الجارديان الإثنين والثلاثاء ١٨-١٩ ديسمبر ٢٠٠٠.

*ما نشرته من مقالات معتدلة فى صحيفة الجارديان فى تواريخ متعددة تعقيبا على حادث مركز التجارة العالمى ١١ سبتمبر ٢٠٠١ .

٣- أنظر ألف العدد "عشرون "، ٢٠٠٠، الهجين :النص الإبداعى ذو الهوية المزدوجة .

The Hybrid Literary Text

Arab Creative Authors Writing in Foreign Languages

٤- مى مظفر "خارطة الحب تتسع للقاء الحضارات والأزمنة .. واقعا وتخييلا ".٢٣ يوليو\٢٠٠١ .

٥- "خارطة الكتابة :حوار مع اهداف سويف" ألف ٢٠، ٢٠٠٠،

٦- محاضرتها بالجامعة الأمريكية (الأربعاء ١٧ أكتوبر ٢٠٠١)

"to keep the reader turn the page to the end"

٧- varied duplicates مستوحاة من اومبرتو إيكو .انظر

Semiotics and the Philosophy of Language. Bloomington: Indiana University Press, 1984, 210-212.

٨- يتشابه مصطلح مانفرد فيستر spatiotemporality مع مصطلح ميكائيل باختين chronotope من حيث تحديد ووصف تفاعل الملامح الزمنية والمكانية للحدث.

٩- "القصة داخل القصة " أو "Fabula within fabula" اومبرتو إيكو

The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts

Bloomington: Indiana University Press, 1984, 246.

١٠- intertextual frames (اومبرتو إيكو The Role of the Reader) ص ٢٠٧.

١١- انظر: "the relation between the body of a text and its titles, epigraphs, notes"

Gerard Genette, The Architext, Modern Genre Theory, ed. David Duff, Essex: 2000, 211.

١٢- انظر Diegesis and Mimesis د .محمد عنانى، المصطلحات الأدبية الحديثة، القاهرة، لونجمان، ١٩٩٦.

١٣- "خارطة الكتابة : حوار مع اهداف سويف " ألف ٢٠، ٢٠٠٠،

١٤- "خارطة الكتابة : حوار مع اهداف سويف"، ألف العدد ٢٠، ٢٠٠٠ ص١٨٠.

١٥- تصف أهداف سويف شريف باشا بأنه Byronic Hero، بطل وسيم وجسور مثل الشاعر لورد بايرون، أما ليدى آنا فقد تلقت "تربية إنجليزية مضبوطة "."A proper English education"



قراءة فى ترجمة الدكتورة فاطمة موسى لرواية أهداف سويف "خارطة الحب"

د. سهير محفوظ

حين يفتح القارئ "خارطة الحب"، تصافح العين لأول مرة إبداعاً مترجماً يهديه المؤلف إلى المترجم!..، وتسمع الأذن صوتاً حنوناً ملؤه الحب والامتنان: "إلى أمى: فاطمة موسى، منها بدأت وإليها أرجع".

هنا يستيقن القارئ أنه على أعتاب إبداع عربى مختلف عن أى عمل قد قرأه من قبل. فالمترجمة هنا هى الذات المبدعة التى جندت طاقاتها كاملة كى تضع فى بقعة الضوء إبداعاً آخر، إبداعاً أعز وأغلى، إبداع فلذة الكبد وحبة القلب.. فأى سعادة، وأى فخر!

فى صدر إحدى مقالاتها النقدية عام ١٩٧٠، كتبت الأستاذة الدكتورة فاطمة موسى: "آه منك يا زمان النزوح!!.. صيحة ترددت على صفحات القصة العربية منذ نشأتها فى مصر على يد هيكل وتوفيق الحكيم، ومازالت تتردد فى قصص شعوب عربية أخرى، تسير على نفس الدرب... لقد كان احتكاك الاديب العربى بحضارة أوروبا فى مطلع هذا القرن شرارة أضاءت نفوس أدبائنا بالوعى بذاتيتهم وصفاتهم القومية، فمضوا يعيدون خلق عالمهم المتميز فى الأشكال القصصية الحديثة: الرواية، والقصة القصيرة". هكذا عبرت أ. د. فاطمة عن إيمانها بأن الوعى بالذات العربية لدى كتابنا كان النتاج الحقيقى للاحتكاك بالغرب، فلم تزدهم تجاربهم مع الاغتراب إلا تشبثاً بصفاتهم القومية وعالمهم الفريد، ثم تضرب مثلاً بهيكل والحكيم ويحيى حقى والطيب الصالح. فإذا اقتربنا من الإبداع الذى نحن بصدده اليوم وجدنا كاتبة تقرأ بالإنجليزية منذ بواكير فترة التشكيل الأولى.. تقول: "كنت قارئة شغوفاً، وأمامى مكتبة أمى المليئة بالأدب الإنجليزى.. فقرأتها كلها، ثم قرأت بعد ذلك الرواية والقصة والشعر العربى". إن ترجمة الدكتورة فاطمة موسى لـ"خارطة الحب" تمثل بوحاً من نوع جديد يضع نصب عينيه هدفاً دالاً أفصحت عنه كاتبة العمل فى حديث لها بمؤتمر الرواية العربية، حيث قالت: "إن مشروعى هو تطويع اللغة الإنجليزية لتحمل أو تمثل الرؤيا والوجدان المصرى، وأتصور أن "خارطة الحب تحمل بصمات هذه المحاولة بشكل واضح... فأنا مصرية إلى الصميم، ولكنى وجدت أدواتى الإبداعية فى اللغة الإنجليزية". فالهدف الذى يتمثله مترجم مثل هذا العمل إذاً هو إبراز مصريته، والتأكيد على التصاقه برموز الحياة، وبكل ما يحمل الدلالات الحضارية والثقافية المصرية، فإلى جانب أسماء الأماكن والشخصيات العامة والوقائع التاريخية الثابتة فى الحياة النيابية والسياسية، والتغيرات المجتمعية التى واكبتها، نجد المشربيات والنسج على النول، وقراءة الفنجان، ونرى فى أكثر من موضع حوارات بالعامية المصرية، لا نفتأ أن نفطن إلى أنها قد تداعت إلى ذهن الكاتبة أولاً بالعربية، لكن لأنها كان لابد من أن تضعها فى إطار روايتها الناطقة بالإنجليزية نجدها تختار لها مستوىً آخر من اللغة يتميز بالبساطة، بل بالركاكة المقصودة، كى يأتى حرفياً يحمل نفس ملامح صاحبه، فهو تارة حوار على لسان مبروكة الدادة، وتارة على لسان سائق العربة (العربجى)، أو الخادم صابر، أو آخرين. وهنا تأتى اختيارات المترجمة تنطق بالمصرية.. فنسمع عبارات مثل: "ربنا يعوض صبرك خير"، "اسم النبى حارسه"، و"لامؤاخذه، ما تآخذينيش" و"عليك نور" و"ليه يعنى... هى عَجَبه؟!" ونسمع: "القرد فى عين أمه غزال!" و"دا عينه منك" و"الخالق الناطق رشدى أباظة"... ثم بالفصحى: "يا لكن من نساء.. لا تبتل فى أفواهكن فولة!!"، و"قطعة من القطيفة الزبدة"!

إذا توقفنا عند مفتتح كل فصل من فصول الرواية نجد أننا أمام قول مأثور، أو أبيات من الشعر، أو مقاطع من أغنية.. هى فى الواقع موحية كل الإيحاء بما تنطق به سطور الفصل التالى لها.. ولقد ظهر جهد المترجمة فى صياغة تلك المقدمات بشكل واضح، وتجلى فى تدخلها بالتصرف فى بعض المواضع لمزيد من الإيضاح أو التصحيح، فمثلاً عند ترجمة مفتتح الفصل الثانى والعشرين نجد بيتين من "عطيل" شكسبير يقول فيهما: "ذلك المنديل كان هدية لأمى من غجرية تقرأ البخت" فى حين كان أصل (غجرية) فى النص الإنجليزى هو An Egyptian، فتصرف المترجمة هنا يدل على وعى كبير بدلالات الألفاظ وظلالها. أما فى مفتتح الفصل الواحد والعشرين فقد أوردت المترجمة نصاً للإمام الغزالى



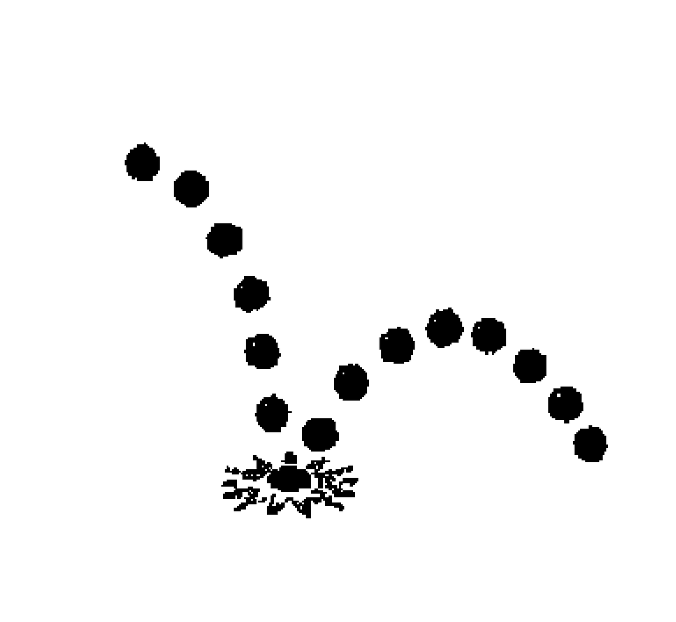
من كتابه "إحياء علوم الدين" ط ١٣٥٨هـ. ثم علقت فى الهامش قائلة: "إن النص الوارد فى الرواية الإنجليزية كان للإمام جلال الدين السيوطى، وحيث إننى لم أتمكن من الاهتداء إلى النص بالعربية فقد فضلت أن أستبدل به نصاً مشابهاً من الإمام الغزالى". وفى مقدمة الفصل الرابع والعشرين أضافت كلمتى (جيل السبعينيات) لمزيد من الإيضاح فى عبارة: "كانت لحظة الحلم (بإمكانية تغيير وجه الحياة) هى الترف الاستثنائى الذى تمتع به (جيل السبعينيات) وحرمت منه الأجيال اللاحقة".

يتبدى الشغف باللغة العربية والرغبة فى النهل من مَعينها فى أدب أهداف سويف بصفة عامة، وفى "خارطة الحب" بصفة خاصة حين تتقمص الكاتبة شخصية الليدى آنا الإنجليزية، أو إيزابيل الأمريكية، فنجد فى الترجمة العربية محاولات حثيثة ترد على لسان البطلتين بشكل شديد العفوية والتلقائية، ففى حوار عميق الدلالة بين إيزابيل وأمل نقرأ: "أم: الوالدة (وكذلك أعلى الرأس) وأم الشىء أصله /أُمَّـة: الشعب ومنها أمم، يؤمم /أَمَّ: يقود فى الصلاة، ومنها إمام: من يقود المصلين، قائد دينى /مساحة خالية ثم.. أب: الوالد/ أبوة، أبوى، لا لا أذكر استخداماً آخر. هذا يعنى أن مفهومين مهمين للغاية: الوطن والقيادة الدينية، تشتقان من لفظ الأم، فالكلمة تدخل فى السياسة والدين والاقتصاد وحتى التشريح، فكيف يقولون إن اللغة العربية لغة ذكورية؟". ذاك هو التبصير الواعى بأبسط حقائق الكون بقطبيه اللذين يقوم عليهما الوجود البشرى كله. وفى موضع آخر تستوقف آنا كلمة "آمين" فى نهاية الدعاء فتتساءل عن أصولها ومشتقاتها: آمين.. آمَنَ، أَمِنَ، أَمْن؟.. ثم مرة أخرى حين تتساءل إيزابيل ماذا يعنى "ده ولد عفريت!".. "إنه جِنّ، فماذا عن جِنان /جُنَّ /جَنين /أو جِنينَه؟" ثم نرى "الطرب: نشوة فى القلب، طَرِبَ /مطرب /شاب طَرِب /طروب". غير أن أعمق هذه التأملات اللغوية، وأجملها، وأشدها تأثيراً كانت محاولة الليدى آنا التعبير عن الحب الذى ملك عليها مشاعرها: "حُبّ، أَحَبّ، عشق: يعنى حب يربط بين اثنين معاً، شغف هو حب يعشش فى حجرات القلب، هيام هو حب يطوف الأرض، تيه يعنى حب تفقد فيه نفسك، وله هو حب يحمل الأسى فى طياته، صبابة تعنى حب ينضح من المسامّ، هوى هو حب يشترك بالاسم مع الهواء ومع السقوط، والغرام هو حب على استعداد لدفع الثمن (ثم تضيف) ما أكثر ما تعلمت فى السنة الماضية! ليس فى مقدورى أن أصف كل ما تعلمته.."

تلك هى نعومة اللفظ الذى تنطق به الترجمة حين تصوغها أنثى بقلم حريرى، فترسم خارطة أسرة للحب لا تخطىء صورة، ولا تغفل لمحة فى النص الإنجليزى، لكنها لا تقع فى أسره، بل تضفى عليه من روعة اللغة العربية ما يسمو بالموقف فيتجاوز به أقطار الواقع، ويتجسد ذلك فى موقف شديد الرقة يجمع بين شريف باشا والليدى آنا حين تسأله: "متى حدث ذلك؟ متى أدركت انك وقعت فى حبى؟" "إنها الأيام السعيدة حين يأخذ العشاق فى التأريخ للغرام، حين تبرق كل نظرة وكل نبرة بالدلالة مهما كانت عابرة، حين تُستَرجَع كل لحظة، كل رؤية، وتُفَضّ من حولها أغلفة الذاكرة كما تفض أرق الأغطية من حول جوهرة ثمينة لتوضع أمام المحبوب، تُقَلَّب على كل ناحية، تفحص، تختبر. وهكذا يجلسان، يتحادثان، يتلامسان، يتنفسان، ينظمان لحظاتهما فى سلسلة رائعة يزين بها كلٍ منهما عنق الحبيب فتصير إكليلاً لا تراه عيون الآخرين، لكنه يشع لهما بالنور، قبس يومئ عبر حجرة مزدحمة، عبر المحيط الواسع، عبر الزمن".

إنها رهافة الحس، ونعومة الإيقاع الذى يوغل بنا دون أن ندرى داخل الذات المبدعة ليكشف عن نبع الشعور البكر، ثم تأتى المترجمة لتُنْبئ عن فهم عميق وإدراك لأكثر الخلجات خصوصية لدى الكاتبة.. وكيف لا؟! ألم تتقاسما يوماً دقة القلب، وتردد الأنفاس قبل أن يأذن الله بالميلاد؟

فتحية للأستاذة والأم والقدوة.. الدكتورة فاطمة موسى.





الترجمة ما لها وما عليها

المعرفة والعملية المعرفية فى الترجمة

د. مصطفى ماهر

فى الدراسة التى شاركت بها فى مؤتمر "**الترجمة.. تقنيات وتطبيقات**" الذى أقامه معهد اللغات فى يومى ٢٤ و٢٥ أكتوبر ٢٠٠١ بعنوان "**مهام المترجم**" قلت على سبيل التمهيد إننى لاحظت ما يمكن أن يكون لاحظه غيرى فى معرض مناقشة موضوعات الترجمة أن المهتمين بهذه القضايا يطرحون فى البداية دائماً طائفة من الأسئلة المتكررة التى تدور جلُّها حول أساسيات الترجمة. وليس من الصعب أن نستنتج أن هذه الظاهرة توحى بأننا، نحن المترجمين والدارسين والنقاد، غير مطمئنين بدرجة كافية إلى أننا نسلك الطريق الصحيحة، وأننا مازلنا بحاجة إلى نظرية ومنهج يعينان على التفرقة بين الصواب والخطأ.

ومن قبيل هذه الأسئلة: ماذا نترجم؟ ومن يترجم؟ وكيف نترجم؟ ولمن نترجم؟ وقد اجتهدت وأجبت عن هذه الأسئلة برأيى، ومن الممكن الرجوع إلى هذه الدراسة التى أعتقد أنها ستصدر قريباً. واجتهدت من قبل فى دراسات مختلفة، بالألمانية والعربية، من الممكن أيضاً الرجوع إليها. ثم شاركت فى مؤتمر "**الترجمة.. الأمانة والتجاوز**" الذى انعقد فى فيلنيوس بليتوانيا من ١ إلى ٥ نوفمبر ٢٠٠١، فتحدثت عن نمط من الترجمة هو نمط الترجمة التعريبية التمصيرية المؤسلمة، وعن ترجمة الترجمة وعن محمد عثمان جلال. وبعد عودتى بقليل حضرت الجلسة الأولى التى عقدتها لجنة الترجمة بالمجلس الأعلى للثقافة التى أتشرف بعضويتها منذ أن نشأت، ووجدتنا نعود فنناقش الأساسيات. ولست أضيق بهذا النقاش الذى يعتبر علامة طيبة، وإن كنت أرجو أن نصعد فوقه إلى الدرجات التالية. والشاعر العربى الذى حدثنا عنه طه حسين فى ختام الجزء الثانى من الأيام يصف هذا الأسلوب من التفكير وصفه لسمة أصيلة فى الفكر العربى، واستشهاد طه حسين به يؤكد الظاهرة، وها نحن هؤلاء نتشبث به تشبثاً بما لا يمكن الفكاك منه من التراث القبْلى. هكذا أعود فأتناول بالمناقشة موضوع جهل المترجم أو المترجم الجاهل أو المتجاهل. سأل الزميل عن الرأى فى مترجم ترجم من الإنجليزية إلى الألمانية رواية تدور أحداثها فى جنوب أفريقيا، وأخطأ فخلط بين القبائل التى تحمل أسماء أفريقية غريبة عليه وعلى القراء، فجعل القبيلة المنتصرة هى المهزومة والمهزومة هى المنتصرة، وأخطأ فى فهم جغرافية المكان، وربما تصور قرية فى الشرق وهى فى الغرب، وما إلى ذلك.

ونحن نعرف أخطاء المترجمين التى يتندر بها المتندرون. وليس المترجمون هم وحدهم الذين يخطئون فهناك أخطاء الأطباء والمهندسين والقضاة والقادة والملوك والرؤساء. ونحن الخطائين نرفض الخطأ ونسعى إلى تصويبه ما استطعنا إلى ذلك سبيلاً. ويهمنى فى هذا المقام التركيز على أخطاء أسميها أخطاء المعرفة، وأخص المعرفة التى يُفترض فى المترجم أن يكون محيطاً بها أو قادراً على الوصول إليها فى مصادرها.

ويجرنا سؤال الزميل الناقد إلى نقطة أساسية فى ظاهرة الترجمة وهى **المعرفة**. المفروض فى المترجم مبدئياً أنه يترجم ما أحاطت به معرفته، عن اقتناع بأنه ينقل إلى المتلقى شيئاً من معرفة تصور أنه يريد أن يحيط بها عن طريق الترجمة، وأن ينتفع بها، فتزيد ثقافته كماً وكيفاً، أو يجمع معلومات تفيده فى قرار يتخذه أو حكم يكوّنه أو عملية صناعية أو تجارية أو علمية يطورها وينميها ويستغلها. وليست أخطاء المعرفة درجة واحدة، فهناك الأخطاء القاتلة والصارخة فى أعلى القائمة، وهناك الأخطاء الهينة، والأخطاء التى يحس بها المتلقى، بل هناك الأخطاء التى تحسّن الأصل وترفع قيمته (بالباطل!). ولنا أن نتصور مترجماً نقل نصاً عن عيش الغراب (الشامبينيون، المشروم) دون أن يعرف أن هناك أنواعاً سامة قاتلة وترك القارئ يجمع هذا الفطر ويأكله فيلقى حتفه. أو نتصور خطأ فى مادة كيمائية، فتشتعل نيران، أو يحدث انفجار كما نرى فى الأفلام الكوميدية السوداء. أو تصور مترجماً نقل إلينا: "اعتنق جوته الإسلام" بدلاً من "أحب جوته الإسلام". - أما أن يكون الخطأ مثلاً من نوع "ازدانت الشرفة بأزهار الفل" بدلاً من "ازدانت الشرفة بأزهار البانسيه" فلن يحس به القارئ وبخاصة إذا لم يكن لزهرة البانسيه بالذات مدلول خاص فى النص. ولقد قرأ القراء عندنا "غادة الكاميليا" دون أن يهتموا بمعرفة شكل هذه الزهرة ولا معناها فى بلد بعينه فى وقت بعينه فى ظروف معينة لها قيمتها فى الرواية الفرنسية الشهيرة. ونعرف فى تاريخ الأدب الألمانى أن المترجم أخطأ فتصور أن الإرل ليس نوعاً من الشجر بل عفريت من الجن، واعتمد جوته هذه الترجمة وكتب واحدة من أجمل وأشهر قصائده الغنائية القصصية.

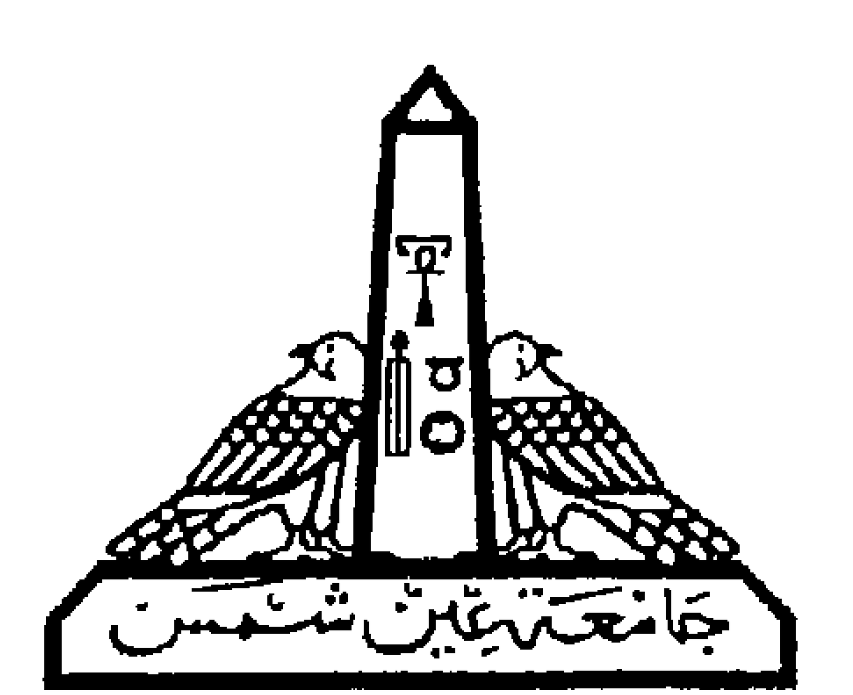
صحيح أن عملية الترجمة يقوم بها بشر وهى لهذا عرضة للخطأ، ولكن من غير المقبول ألا يبذل المترجم الذى يريد أن يعتبره النقاد مترجماً جيداً الجهد كل الجهد لفهم النص إذا كان نصاً يخاطب الفهم، ولفهم النص والإحساس به إذا كان نصاً يخاطب الحس الجمالى. فليست عملية الترجمة عملية رص كلمات بدلاً من كلمات، بل هى عملية تعامل معرفى فى البداية. قد يكون من الضرورى لفهم النص التمكن من علم من العلوم مثلاً علم النفس أو علم الاقتصاد أو علم اللاهوت المسيحى أو علم التاريخ. وقد تكون هناك إشارة إلى معلومة تاريخية أو جغرافية أو تفصيلات حادثة معينة أو خصائص نبات أو حيوان. فإذا جهلها المترجم كانت ترجمته جاهلة، أو فهمها فهماً سطحياً كانت ترجمته سطحية. وإذا تعمقها كانت ترجمته متعمقة، ويمكن أن نسمى هذه المعرفة التى لا يستقيم استيعاب النص فهماً وإحساساً إلا بها: الملف النوعى. بعد أن يفتح المترجم هذا الملف النوعى ويتعمقه، ويطمئن إلى أنه أحاط بالمعرفة الأساسية، يأتى دور الصياغة، وهى عملية هامة، ولكنها الدور الثانى الذى لا يقام إلا على الدور الأول.

وقد يجد المترجم ضرورة لإضافة ملحوظة هامشية أو مقدمة تفسيرية أو كلمات فى المتن، وقد لا يضيف شيئاً مطمئناً إلا أن الترجمة مستندة إلى أساس سليم وأن المزيد من الفهم مهمة المتلقى.

وقد يكون الأمثل أن يزور الإنسان الأماكن التى توصف فى النص. ولكن المترجم المثقف ليس بحاجة إلى هذه المعايشة التى يصعب تحقيقها فى كثير من الأحيان لرجوع الأحداث إلى زمن قديم، أو لبعد المكان، وهو يستطيع أن يتخيل بناء على قراءاته ما يعوضه عن الرحلة. وتكون عملية الاستيعاب هنا عملية استغلال الحس المدرب. وهذا يعنى أن العملية المعرفية هنا، ليست فقط عملية جمع تراكمى أو إنمائى، بل أيضاً عملية تدريب الفهم والحواس والخيال على تكوين صورة صحيحة ما أمكن تمثل معرفة جديرة بالنقل. المترجم يربى قدراته على إدراك أن الكلمة الفلانية أو العبارة الفلانية لا يمكن أن يكون معناها كذا، ولابد أن لها معنى آخر لابد من البحث عنه.

وأحب، ختاماً، أن أشدد على أساسيات منها أن المترجم لا ينبغى له أن يترجم شيئاً لا يعرفه. فإما أن يكون قد تعلمه، أو يكون عليه أن يتعلمه، تعليماً منظومياً بمعناه الصحيح. فالمسألة ليست لعبة ألغاز نتناول عناصر مفككة نركبها معاً. وليست "تهبيشاً" أو تخميناً. وستظل النتيجة فى النهاية نسبية، وعلى قدر السعى والجهد والموهبة تكون النتيجة.





وحدة رفاعة

للبحوث وتنمية المعلومات اللغوية والترجمة

RULT



اللغات التى تدخل فى أنشطة الوحدة:

١- اللغة العربية.
٢- اللغة الإنجليزية.
٣- اللغة الفرنسية.
٤- اللغة الإيطالية.
٥- اللغة الإسبانية.
٦- اللغة الألمانية.
٧- اللغات السلافية (الروسية والتشيكية والسلوفاكية).
٨- اللغة الصينية.
٩- اللغات الإفريقية (الهوسا والسواحيلية).
١٠- اللغات الشرقية الإسلامية (تركى وفارسى).
١١- اللغات السامية (عبرى).
١٢- اللغة اليابانية.

وتعمل الوحدة فى الأنشطة العلمية التالية:

١- الترجمة.
٢- تعليم اللغات.
٣- الكمبيوتر والطباعة والنشر.

١- نشاط الترجمة

أ) ترجمة الأعمال الأدبية والعلمية.
ب) ترجمة الوثائق والمستندات الرسمية.
جـ) ترجمة المؤتمرات (منظورة، تتبعية، فورية، تحريرية).

٢- نشاط تعليم اللغات

تعقد الوحدة دورات لغوية يشرف عليها أساتذة مختصون بالتعليم مع الاهتمام بتعليم اللغة العربية لغير الناطقين بها وتهدف الدورات إلى تنمية قدرة الدارسين على الاستماع والفهم والحديث والتعبير والقراءة والكتابة.

أ) دورات للمبتدئين.
ب) دورات للمستوى المتوسط.
ج) دورات للمستوى اللغوى الرفيع.
د) عقد دورات تعليمية للترجمة (تحريرية وفورية).
هـ) دورات محادثة.
و) دورات توفل.

٣- نشاط الكمبيوتر والطباعة والنشر

أ) عقد دورات لتعليم الحاسب الآلى واستخداماته.
ب) كتابة وطباعة الرسائل والأبحاث العلمية وغيرها بالكمبيوتر وطابعات الليزر للراغبين من خارج وداخل الكلية.
جـ) طباعة الكتب والبحوث.
د) إصدار سلسلة «بحوث فى الأدب واللغة».

❖ ❖ ❖

نظام عقد الدورات التعليمية:

● تستمر دورة تعليم اللغة أو الترجمة لمدة ستة أسابيع ويتلقى الطالب فى الدورة الواحدة ٢٤ ساعة دراسية مقسمة على فترة الدورة.
● تعقد الوحدة دورات لتعليم اللغة العربية بمستوياتها لغير الناطقين بها.
● كما تعقد الوحدة دورات مكثفة للراغبين (ضعف عدد الساعات) وفى نفس تلك المواعيد (أو فى غيرها عند الاتفاق) وبتخفيض قدره ١٠٪ من رسوم الدورتين العاديتين.
● تتولى الوحدة تحديد الكتب المستخدمة للدراسة وتقدمها للسادة الدارسي وفقاً للمستوى المطلوب وبأسعار التكلفة.
● تمنح الوحدة لمن يجتاز الدورات التعليمية بنجاح شهادة تقدير وبعدد ساعات الدراسة والمستوى اللغوى الذى أتمه.
● تقبل الوحدة الدارسين من الجنسين ومن الطلاب الكلية أو من خارجها على ألا يقل عمر المتقدم عن ١٨ عاماً عند الالتحاق بالدورات.
● تعقد الدورات فى مبنى الكلية فى قاعات الدراسة الخاصة بالوحدة والمعدة للتعليم والمزودة بكل ما يلزم الدارسين بالإضافة إلى الاستعانة بالمعامل اللغوية الحديثة عند الضرورة.

مواعيد عقد الدورات:

الدورة الأولى
١٥ أكتوبر- تاريخ التسجيل ١ أكتوبر.
الدورة الثانية
أول ديسمبر- تاريخ التسجيل ١٥ نوفمبر.
الدورة الثالثة
أول فبراير- تاريخ التسجيل ١٥ يناير.
الدورة الرابعة
١٥ مارس- تاريخ التسجيل ١ مارس.
الدورة الخامسة
أول يوليو- تاريخ التسجيل ١٥ يونيو.
الدورة السادسة
١٥ أغسطس- تاريخ التسجيل ١ أغسطس.

وتعقد الوحدة دورات صيفية وأخرى خاصة تتم بالاتفاق مع المجموعات والهيئات الراغبة فى ذلك.

رسوم الاشتراك فى الدورات حالياً:

● الدورة العادية: ١٨٠ جنيهاً.
● الدورة المكثفة: ٣٤٠ جنيهاً.
● يضاف رسم قدره ٢٠ جنيهاً للتسجيل والامتحان وإصدار شهادة باجتياز الدورة.
● تقدم الوحدة خصماً قدره ١٠٪ من الرسوم لطلاب الكلية.
● رسوم دورة تعليم اللغة العربية للأجانب ٣٠٠ دولار أمريكى للطالب الواحد.

❖ ❖ ❖

التقدم بطلبات الاشتراك فى الدورات اللغوية والاتفاق على أعمال الترجمة والطباعة والنشر إلى:

سكرتارية الوحدة بالدور الأول بمبنى الكلية بالعباسية
ت: ٢٦٢٦٢٥٩-٤٠٢٩١٠٠
فاكس: ٢٦٢٧٢١٤

المشاركون فى هذا العدد

د. أحمد الخميسى: مفكر وقاص ومترجم، دكتوراه فى الأدب المقارن من جامعة موسكو.

د. أحمد صديق الواحى: مدرس بقسم اللغة الإنجليزية، كلية الألسن.

د. أحمد عتمان: أستاذ الدراسات اليونانية واللاتينية، جامعة القاهرة.

د. أحمد هلال يس: قسم اللغة الإنجليزية، كلية الألسن.

أ. إدوار الخراط: روائى، قاص، شاعر، ناقد، مترجم.

د. أمل الصبان: أستاذ مساعد بقسم اللغة الفرنسية، كلية الألسن.

د. أنور لوقا: أستاذ غير متفرغ – جامعة ليون٢.

د. باهر محمد الجوهرى: أستاذ متفرغ بقسم اللغة الألمانية وعميد كلية اللغات والترجمة بجامعة ٦ أكتوبر.

أ. بهاء طاهر: الروائى والمترجم المعروف

د. ثريا سعد الدين شلبى: أستاذ متفرغ بقسم اللغة الإسبانية، كلية الألسن.

د. جان إبراهيم بدوى: أستاذ مساعد بقسم اللغة الصينية، كلية الألسن.

د. جلال أبو زيد: مدرس بقسم اللغة العربية، كلية الألسن.

أ. جيهان حامد أبو زيد: مدرس مساعد بقسم اللغة الإسبانية، كلية الألسن.

د. حسن حلمى: أستاذ الأدب الإنجليزى بجامعة الحسن الثانى، الدار البيضاء.

أ. حسين عيد مادى: روائى وقاص وكاتب مقال ومترجم.

د. حسين محمود: كلية الآداب، جامعة حلوان.

د. سلامة محمد سليمان: أستاذ متفرغ بقسم اللغة الإيطالية، كلية الألسن، وعميد المعهد العالى للغات، مصر الجديدة.

د. سحر رجاء على: مدرس بقسم اللغة الفرنسية، كلية الألسن.

د. سعيد حسن بحيرى: أستاذ بقسم اللغة العربية، كلية الألسن.

د. سهير محفوظ: قسم اللغة الإنجليزية، كلية الألسن.

د. سيد محمد السيد قطب: أستاذ مساعد بقسم اللغة العربية، كلية الألسن.



د. طه محمود طه: أستاذ الأدب الإنجليزى الحديث، ورئيس قسم اللغة الإنجليزية جامعة الكويت، سابقاً.

د. عائشة محمود سويلم: مدرس بقسم اللغة الإسبانية، كلية الألسن.

أ. عبير الأنور: معيدة بقسم اللغة الإنجليزية، كلية الألسن.

د. عزيزة صبحى أحمد: قسم اللغة الإسبانية، المعهد العالى للغات، مصر الجديدة.

د. علاء الدين فرحات: مدرس بقسم اللغة الروسية، كلية الألسن.

د. فدوى عبدالرحمن: مدرس بقسم اللغة الإنجليزية، كلية الألسن.

د. كاميليا صبحى: أستاذ مساعد بقسم اللغة الفرنسية، كلية الألسن.

د. كرمة سامى: أستاذ مساعد بقسم اللغة الإنجليزية، كلية الألسن.

د. ماجد مصطفى الصعيدى: مدرس بقسم اللغة العربية، كلية الألسن.

د. ماجدة إبراهيم هارون: مدرس بقسم اللغة الإسبانية، كلية الألسن.

د. ماهر شفيق فريد: أستاذ الأدب الإنجليزى، جامعة القاهرة.

د. محب سعد إبراهيم: أستاذ بقسم اللغة الإيطالية، كلية الألسن.

د. محسن الدمرداش: أستاذ مساعد بقسم اللغة الألمانية، كلية الألسن.

د. محسن فرجانى: قسم اللغة الصينية، كلية الألسن.

د. محمد حمدى إبراهيم: أستاذ بكلية الآداب بجامعة القاهرة، ومستشار رئيس الجامعة للتعليم المفتوح.

د. محمد عباس محمد: أستاذ متفرغ بقسم اللغات السلافية، كلية الألسن.

د. محمد عونى عبد الرءوف: أستاذ بقسم اللغة العربية، وعميد كلية الألسن الأسبق.

د. محمد يونس الحملاوى: أستاذ هندسة الحاسبات، كلية الهندسة، جامعة الأزهر.

د. مصطفى ماهر: أستاذ بقسم اللغة الألمانية، كلية الألسن، والمفكر والمترجم المعروف.

د. نادية جمال الدين محمد: أستاذ بقسم اللغة الإسبانية، كلية الألسن.

د. ناهد الطنانى: مدرس بقسم اللغة الفرنسية، كلية الألسن.

د. ناهد عبد الله إبراهيم: مدرس بقسم اللغة الصينية، كلية الألسن.

د. نجاة حكمت رزق: أستاذ مساعد بقسم اللغة الإسبانية، كلية الألسن.

د. نعيم عطية: ناقد أدبى وتشكيلى، قصاص وروائى ومترجم. حصل على جائزة كافافيس فى الدراسات الأدبية ووسام الاستحقاق من الحكومة اليونانية.

د. هالة عبد السلام: مدرس بقسم اللغة الإسبانية، كلية الألسن.



